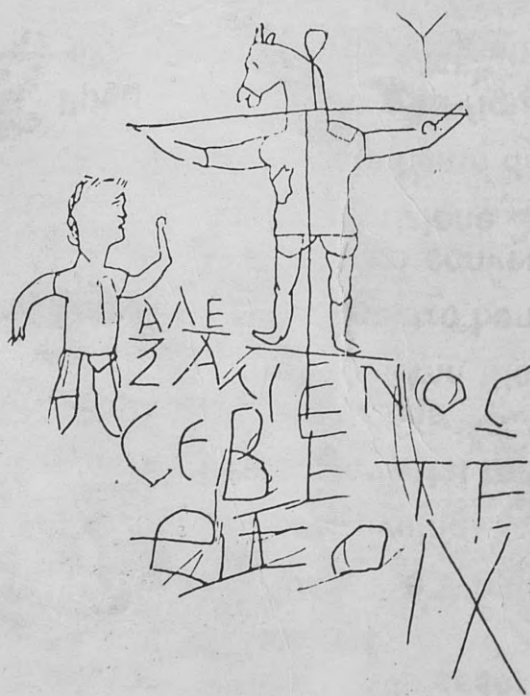


Il paradosso descrittivo



Studi nederlandesi, Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale,
Napoli 1980

NAPOLI

AION-N 1980, XXIII

IL PARADOSSO DESCRITTIVO

Atti del V convegno italiano di studi scandinavi

STUDI NEDERLANDESI - STUDI NORDICI

ANNALI DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE,
NAPOLI 1980

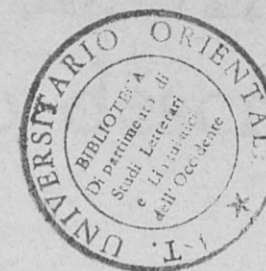
Direttore: Ludovica Koch

Comitato di redazione:

Ludovica Koch, Jan Hendrik Meter, Teresa Pàroli

INDICE

<i>Premessa</i>	p. 5
P. Madsen, <i>Descrizione e contesto</i>	» 7
I. Porena, <i>La descrizione come nodo strutturale</i>	» 29
J. H. Meter, <i>Narrazione e descrizione come concetti retorici</i>	» 41
G. Poole, <i>Description and rhetorical strategy in «Moby Dick»: A whale is a whale</i>	» 67
I. M. Gabrieli, <i>Om beskrivning</i>	» 87
K. Espmark, <i>L'intenzione del testo. Problemi descrittivi in due liriche di Tomas Tranströmer</i>	» 105
R. Pujia, <i>Note sulla descrizione come problema filosofico</i>	» 127
P. Å. Brandt, <i>Tamburi contro bombardieri ovvero: Il desiderio di Bernardina</i>	» 145
L. Koch, <i>Lo specchio convesso della descrizione</i>	» 183
C. Vallini, <i>Etimologia come descrizione</i>	» 201
R. Bugge, <i>Le parole e le figure</i>	» 224
T. Pàroli, <i>Della promessa alla sapienza tramite la descrizione</i>	» 241
G. C. Roscioni, <i>Raymond Roussel e l'«agonia del referente»</i>	» 281
A. Contenti, <i>Description in commercial fiction</i>	» 289
C. Fehrman, <i>Narrazione e descrizione nel genere letterario «storia della letteratura»</i>	» 297
P. Splendore, <i>Strategia descrittiva e linguaggio cinematografico</i>	» 315
M. Liborio, <i>La gomma descrittiva. Robbe-Grillet e La Jalousie</i>	» 325



Aion-n

**STUDI NEDERLANDESI
STUDI NORDICI**

Aion-n 1980, XXIII

Il paradosso descrittivo

Atti del V convegno italiano
di studi scandinavi

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 54980
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

Studi nederlandesi, Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale,
Napoli 1980

Aion-n-1980, XXIII
Il paradosso descrittivo

Atti del V convegno italiano
di studi scandinavi

IST. UNIV. ORIENTALE
N. 100
Dipartimento di Studi
e Ricerche Orientali

Studi olandesi, Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale
Napoli 1980

PREMESSA

Questo convegno (il quinto in Italia tra studiosi di letterature scandinave) non ha voluto celebrare un rito, ma tentare un esperimento. Ha preferito un'ottica di *litteraturvetenskap* (le scienze della letteratura, cioè, di salda tradizione nordica) a prospettive esclusivamente nazionali. Ha scelto di occuparsi, per una volta, di un problema che appartiene alla teoria letteraria generale, e che la narrativa recente ha riportato prepotentemente in primo piano.

Il paradosso della descrizione, così come l'ha impostato un saggio di *Mariantonia Liborio* proposto al convegno come documento di lavoro (*Problèmes théoriques de la description*, in « AION-N » XXI, 1978, pp. 315-334), consiste nella sua necessità logica e narrativa, e allo stesso tempo nella sua impossibilità teorica. L'azione è sempre la messa in moto di un equilibrio, ogni fare discende da un modo di essere; la descrizione non interrompe, ma prefigura, condensa e orienta (a volte, rinnega e fa esplodere) il corso della narrazione. E tuttavia la rappresentazione linguistica del reale va eternamente incontro al suo scacco: per l'assenza di garanzie alla conoscenza, e per la natura stessa degli strumenti letterari. La linearità temporale del discorso è inadeguata a restituire la solidità simultanea del suo oggetto: ogni scelta è arbitraria, ogni combinazione partigiana.

Questi, a grandissime linee, i problemi che hanno riunito a discutere sulla descrizione (« definizione imperfetta » e individuante) studiosi di letteratura, logici e linguisti. Della descrizione si sono studiate le modalità semantiche (R. Pujia, C. Vallini), le funzioni retoriche (J. H. Meter), e al-

cune applicazioni alle arti figurative (R. Bugge) e al cinematografo (P. Splendore).

Gli altri contributi indagano, con tagli e obiettivi ampiamente differenziati, l'uso specificamente letterario della descrizione: nei rapporti con il contesto extratestuale (P. Madsen, K. Espmark), come matrice compositiva e nodo ermeneutico (I. Porena), figura di contrapposizioni psicologiche e culturali (P. A. Brandt), problema storico-filologico (I. M. Gabrieli), metafora dell'opera maggiore (L. Koch), mediazione retorica fra realtà materiale e metafisica (G. Poole), strumento di un genere specifico, la storiografia letteraria (C. Fehrman), elaborazione simbolica (T. Pàroli), categoria trasferita dalla narrativa colta alla narrativa di consumo (A. Contenti), attentato alla rappresentazione (G. C. Roscioni) e cancellazione sistematica del racconto (M. Liborio).

L'ordine in cui gli interventi si susseguono è quello effettivo del convegno. A grandi linee, vi si può distinguere una certa alternanza fra riflessioni prevalentemente teoriche e indagini su problemi specifici.

Napoli, novembre 1980

DESCRIZIONE E CONTESTO

Nella teoria letteraria del dopoguerra si sono succeduti una serie di impulsi verso la *perdita del contesto*, e verso la restrizione del campo di analisi al testo stesso. Ma a partire dalla fine degli anni sessanta si è affermato un movimento di reazione, che ha tratto parte della sua ispirazione da alcune correnti della critica e della ricerca letteraria fra le due guerre, fra cui alcune con i presupposti del materialismo storico. Affronterò il problema della descrizione partendo dai rappresentanti di questa tradizione più antica (Lukács, Löwenthal, Benjamin) per giungere di lì a formulare alcuni punti di vista sull'analisi delle descrizioni nel loro contesto, interno ed esterno al testo. Come conclusione, la descrizione che Rilke fa del giornalista ai giardini del Luxembourg verrà ridiscussa partendo dai presupposti raccolti.

Il problema della descrizione è stato affrontato da un articolo classico di Georg Lukács. Sebbene l'intento polemico specifico sia evidente, come in tutti gli scritti di Lukács, non per questo l'articolo è privo di interesse. Il titolo è *Narrare o descrivere?*, e come nel resto della sagistica critica di Lukács si tratta di una difesa di quella che Lukács considera l'autentica tradizione realistica, e di un attacco a quelle che considera tendenze decadenti nella letteratura posteriore al 1848: la tendenza empiristica del naturalismo e la letteratura incentrata sulla soggettività.

« La descrizione », scrive Lukács, « si afferma come metodo dominante della raffigurazione epica in un periodo in cui va perduto, per ragioni sociali, il senso dell'essenziale

nella struttura epica ». Con una prospettiva per lui insolita sulla cultura popolare, Lukács fa capire che c'è una connessione fra lo sviluppo di questa e la « letteratura d'arte contemporanea ».

« Quando la letteratura d'arte di un periodo non è in grado di rendere lo scambio reciproco fra la vita interiore, riccamente evoluta, dei personaggi tipici dell'epoca e la loro prassi, l'interesse del pubblico si rifugia in surrogati astratti e schematici. Proprio questo è il caso della letteratura nella seconda metà dell'Ottocento. La letteratura basata sull'osservazione e sulla descrizione elimina in misura sempre maggiore lo scambio reciproco fra prassi e vita interiore. E non c'è forse stata mai un'altra epoca in cui, come nella nostra, accanto alla grande letteratura ufficiale pullulasse tanta vacua letteratura di avventure pure e semplici. E non ci si illuda che questa letteratura sia letta soltanto dalla 'gente incolta', mentre l'*élite* si atterrebbe alla grande letteratura moderna. Per lo più è vero il contrario. Per lo più i classici moderni si leggono in parte per senso del dovere, in parte per interesse verso il contenuto in quanto riflette, seppure in fiacchiti e attenuati, i problemi del tempo; ma per distrarsi, per divertirsi, si divorano i romanzi polizieschi ».

C'è già qui una prima *pointe* a proposito del problema della descrizione in letteratura: *le caratteristiche della letteratura di un periodo non vanno cercate soltanto nella 'grande letteratura ufficiale', come la chiama Lukács, ma anche nella letteratura di consumo*. Di qui, nuovo rinvio al senso di classe e alle barriere culturali. La critica e la ricerca letterarie sono sempre sull'orlo di un trabocchetto, vengano esercitate sul piano accademico, o in istituzioni culturali e nei mezzi di informazione: il rischio di prendere l'orizzonte di esperienza del proprio gruppo come valido per la cultura contemporanea in genere. Questo comporta anche che l'autoriflessione sociale e storica è messa fuori gioco. Infatti, se si suppone che la propria coscienza « moderna » corrisponda a quella dell'epoca, non ha senso interrogarsi sullo specifico sociale. Questo vale anche per gli scrittori: la loro posizione nella società è anch'essa specifica, a prescindere dalle differenze individuali, e quella posizione si è continuata a modificare nel tempo. Per quanto riguarda

il retroterra di certi tratti caratteristici nella letteratura di un'epoca, o in parti di essa, in questo contesto il retroterra delle trasformazioni del rapporto fra descrizione e narrazione, la prossima *pointe* diventa questa: *le modificazioni delle caratteristiche letterarie devono essere analizzate in rapporto non solo ai fenomeni sociali e culturali di tutti i livelli, ma anche in rapporto alla posizione dello scrittore nella società*.

La tesi di Lukács in proposito è che gli scrittori della grande tradizione realistica erano coinvolti in un modo o nell'altro nei processi sociali, così che avevano esperienze personali degli impulsi e delle fratture storiche, mentre in seguito, quando l'attività degli scrittori è stata imprigionata in grado sempre maggiore nella crescente divisione sociale del lavoro, il risultato è stato che gli scrittori hanno conoscenze personali sempre minori di quanto esula dal loro cantuccio della sfera culturale. Goethe era un servitore dei principi, Zola era uno scrittore di mestiere.

Il coinvolgimento sociale dello scrittore realista gli dava la possibilità di dare ampie descrizioni delle dinamiche dello sviluppo storico, a fianco di descrizioni psicologiche approfondite. Poteva descrivere i personaggi nella loro esplicazione pratica, e così riunire il sociale e lo psicologico, proprio perché conosceva, per esperienza propria, il gioco condiviso del soggettivo e dell'oggettivo. Nel naturalismo, e nella letteratura interiorizzata posteriore alla metà del secolo, soggettivo e oggettivo si scindono, sostiene Lukács. Zola era costretto a intraprendere studi minuziosi sulle circostanze che voleva descrivere, e mancava di criteri per la selezione dell'essenziale. Lukács illustra il risultato con le scene di teatro in *Nana* e nelle *Illusions perdues*. In Zola c'è una descrizione comprensiva, particolareggiata e scintillante di una serie di aspetti del teatro, ma il rapporto con la sorte di *Nana* resta esteriore, mentre nelle *Illusions perdues* l'evoluzione di Lucien viene strettamente intrecciata a tratti della vita di teatro, e il suo passaggio da scrittore d'alto bordo al giornalismo prostituito ha addirittura luogo in questa scena, in cui è al tempo stesso sopraffatto e affascinato dall'esposizione che il teatro fa dell'attrice.

Scrivono Lukács: « Il regista di Zola ripete continuamente: non dire teatro, di bordello. Ma Balzac rappresenta il modo in cui il teatro si prostituisce al capitalismo ». Dal punto di vista contenutistico si può ricavarne un terzo spunto: *la descrizione non può essere analizzata in isolamento, ma deve essere studiata nella sua funzione nel testo intero.*

L'articolo di Lukács, come si è detto, è un esempio di critica normativa. Il suo ideale è il realismo, e dunque anche il collegamento funzionale fra descrizione e narrazione, in cui la narrazione abbia il primo posto: « Tutto dipende », scrive, « dal come e dal perché la descrizione, che non era in origine che uno fra i molti mezzi per la raffigurazione epica, e indubbiamente un mezzo subordinato, è divenuta il principio compositivo determinante ».

Alla questione del perché la descrizione sia diventata dominante si è risposto brevemente sopra: la descrizione si libera e si attira un'attenzione autonoma, mentre viene staccata dalla narrazione che (come nel caso di *Nana*) serpeggia come un filo indipendente d'azione attraverso l'universo descritto. In Zola, osserva Lukács, la motivazione dei destini individuali nell'universo sociale è sostituita, fra l'altro, dalle teorie dell'ereditarietà biologica. Si ristabilisce, tuttavia, un rapporto ogni volta che le descrizioni assumono carattere illustrativo o simbolico: l'analogia fra lo sfacelo di *Nana* e quello del teatro. Questo per quanto riguarda il naturalismo. Ma qui Lukács tocca un fatto di grande importanza per l'analisi della letteratura moderna. Ci sono altri tipi, infatti, di rapporto funzionale fra narrazione e descrizione che caratterizzano quella letteratura e che vengono lasciati quasi inanalizzati, perché in conflitto con le norme di Lukács. Su questa circostanza vorrei tornare.

Alla questione del 'perché' avvengano queste trasformazioni nella « grande letteratura ufficiale », Lukács risponde per due vie strettamente connesse fra di loro. Anzitutto la circostanza di cui si è parlato, il distacco degli scrittori dalla vita sociale, se non si considera il collegamento instaurato dalla loro posizione nella divisione del lavoro. E poi la circostanza storica più generale, il fatto che la

rivoluzione di giugno e la sua repressione a Parigi nel 1848 segnarono la conclusione della fase progressista della borghesia e l'inizio della restaurazione del predominio capitalistico, in forme politiche che limitarono l'evoluzione dei raggruppamenti borghesi progressisti. Lukács pensa soprattutto alla Francia. Qualunque atteggiamento si intenda prendere nei confronti della tesi di Lukács sull'influsso del corso della storia sulla borghesia, e di conseguenza (nella sua concezione) sugli scrittori, bisogna tener conto comunque del taglio delle sue considerazioni, della connessione, cioè, che esiste fra gli scrittori e le tendenze storiche che passano sulle loro teste.

La scuola di Francoforte ha costituito il contributo più significativo degli anni fra le due guerre alla confluenza delle ispirazioni marxiana e freudiana. Gli studi sugli anni trenta sono stati guidati in buona parte dal tentativo di analizzare il retroterra del fascismo. Dove Gramsci cercava una comprensione sociale e politica, e dove Lukács (nella *Zerstörung der Vernunft*) cercava una comprensione storico-ideologica (su basi storico-politiche), la scuola di Francoforte cerca soprattutto una comprensione sociopsicologica (ma anche storico-ideologica, nella *Dialettica dell'Illuminismo*). Faceva parte del nucleo della scuola francofortese Leo Löwenthal, che contribuì al progetto con analisi letterarie concrete. Probabilmente è il meno noto fra i membri del gruppo, ma il più significativo nel nostro contesto, accanto a Benjamin (che si poneva alla periferia della scuola, e su cui ritornerò). Attraverso una serie di studi su opere letterarie, Löwenthal analizza i tratti dello sviluppo dalle contraddizioni interne alla posizione liberale fino allo stabilizzarsi di ideologie autoritarie, o meglio, di incarnazioni letterarie di ideologie autoritarie. Il suo studio su Ibsen, dal titolo *L'individuo nella società individualista*, vede i drammi di Ibsen di argomento contemporaneo come analisi critiche della distruzione, da parte della società paleocapitalista, degli sviluppi individuali e dell'umanità che l'ideologia liberale postulava come *ratio* di quella società. Le donne, che non erano coinvolte direttamente nelle sfere

pubbliche della società, e che conservavano un anelito all'evoluzione personale e all'umanità meno scisso degli uomini che stavano loro accanto, sono le vittime tragiche, mentre il destino degli uomini, una volta dopo l'altra, tende al comico. Ma di particolare interesse a proposito del problema della descrizione è lo studio di Löwenthal sull'opera di Hamsun, col sottotitolo significativo *Per la preistoria dell'ideologia autoritaria*. Sono soprattutto le descrizioni a incentrare intorno a sé l'analisi di Löwenthal. Il loro rapporto con l'ideologia autoritaria è formulato, in poche parole, così: « La concezione sentimental-brutale della natura e l'affinità di questa all'attività contadina prepara il campo per le ideologie più recenti, in cui vengono strettamente collegate le idee del capo, della proprietà e di un nazionalismo legato alla terra ».

L'articolo di Löwenthal dà una serie di esempi di questa descrizione della natura, o piuttosto della descrizione di come il soggetto sperimenti la natura. La natura è un rifugio, dove il senso dell'io può espandersi nella duplicità di sottomissione e di identificazione. « La combinazione di brutalità e sentimentalismo, che si manifesta nelle dichiarazioni politiche e morali di oggi, può già osservarsi nelle descrizioni che Hamsun fa di fenomeni naturali. Si prendano esempi come questi: 'Comincia ora l'autunno, tutto intorno nel bosco c'è silenzio, i monti sono immobili, il sole è immobile, stasera verranno luna e stelle, tutto è fermo e amorevole, un abbraccio'. 'L'autunno, l'inverno l'avavano afferrata, i sensi di lei dormivano già'. E questa descrizione dell'accordo fra uomo e natura diventa normativa: 'la colpa di alcuni è di non volere seguire il ritmo della vita'. La natura è un ritmo a cui ci si deve sottomettere: il contadino, che adatta il suo lavoro al gran ritmo della natura, è la figura ideale: 'Io esisto per questo, perché esiste la terra'. Questo ideale vale anche per le donne. L'immagine femminile di Hamsun sta, con quella di Ibsen, nel contrasto più radicale immaginabile: con Ibsen Hamsun polemizza anche: 'Una ragazza autentica dovrebbe sposarsi, diventare la moglie di un uomo, diventare madre e la benedizione di se stessa' ».

L'analisi sviluppa in molti particolari quest'immagine dell'io e del suo rapporto con la natura come con una forza sopraffacente e un abbraccio amorevole. Non è necessario qui entrare in particolari, l'essenziale è il taglio di analisi. Si tratta dunque di un'indagine condotta non tanto sul racconto, quanto sulla descrizione del rapporto dei personaggi con la natura e con l'universo del capitalismo emergente, di cui la natura fornisce un'immagine capovolta. L'analisi immanente dell'universo rappresentativo si accoppia così a un'analisi sociopsicologica, che riguarda in primo luogo la ricettività dei lettori tedeschi piccoloborghesi per questo universo rappresentativo. Quest'orientamento dell'analisi è condizionato dall'interesse per un riconoscimento fondamentale: il retroterra della ricettività all'ideologia fascista. Ma pur sottolineando quest'aspetto dell'analisi è possibile formulare uno spunto ulteriore, che si spinge oltre l'orientamento di Lukács:

Nell'analisi della descrizione come espressione del rapporto fra soggetto e ambiente si trova una delle fonti fondamentali per la comprensione dell'universo significativo del testo letterario.

L'approccio di Löwenthal è sociopsicologico. La sua tesi (che corrisponde alle idee professate a quell'epoca da Erich Fromm) è che lo sviluppo dal capitalismo concorrenziale al capitalismo monopolistico ha comportato un malessere negli strati piccoloborghesi e impiegatizi. E che questo malessere ha costituito a sua volta la ricettività per schemi rappresentativi autoritari. La natura si presenta come un'alternativa all'ambiente cittadino, che ha spogliato questi strati sociali delle loro speranze e dei loro orientamenti. L'assenza di indipendenza nello sviluppo sociale predispone per una sottomissione a forze superiori, che promettono la liberazione da una situazione di conflitto che ha imposto una tensione troppo dura alla responsabilità personale. L'io regredisce a disposizioni sadomasochistiche, l'io abdica in favore di assorbimenti in ritmi ed esigenze superiori. Quello che emerge, nelle descrizioni che della natura fa Hamsun, nelle sue descrizioni del rapporto che hanno con la natura soggetti nello stesso tempo deboli

ed esibizionisti, corrisponde ad atteggiamenti psicologici che predisponavano all'irreggimentamento nell'ordine fascista, nel riferimento alla terra, al sangue e al dovere, e in reazione alle spinte per uno sviluppo sociale autonomo, contro cui Hamsun reagiva.

È importante a questo punto sottolineare che la reazione di Hamsun non era esclusivamente regressiva. « In questa manifestazione di una forma vitale naturale come modello di vita adatto alle esigenze naturali dell'uomo, trapela » scrive Löwenthal « un momento di autentica critica sociale. I lati negativi della società borghese contro cui Hamsun si rivolta: la scissione fra campagna e città, l'economia capitalistica e il rapporto distorto dell'uomo con la natura costituiscono il profilo di un mondo a cui la maggioranza anelava a sottrarsi. Hamsun dà sostanza a un sogno che parte dal desiderio di trasformare il mondo, un giorno, nella patria umana autentica ». Ma questo sogno è tradito, nel regresso a impronta autoritaria.

Gli interessi conoscitivi di Löwenthal sono diversi da quelli di Lukács. Löwenthal non è interessato all'estetica normativa, ma all'analisi dei rapporti fra gli stati sociopsicologici e le loro incarnazioni letterarie. A proposito del problema della descrizione, si getta qui la base sociopsicologica per l'analisi di come le forze, che le descrizioni della natura danno per normative, diventino dominanti nel racconto che i romanzi fanno di vite 'buone' e vite 'cattive'.

Sul confine esterno della scuola di Francoforte si pone Walter Benjamin, il più stimolante dei critici dell'epoca a orientamento marxista. Sono soprattutto i suoi studi su Parigi e Baudelaire a interessarci qui. In quegli studi Benjamin tenta di condurre un'analisi che unifichi il soggettivo all'oggettivo: l'idea chiave sono le *immagini dialettiche*. È impossibile ricondurre l'opera di Benjamin a una concezione riassuntiva: l'eterogeneità delle sue fonti ispirative e della sua maniera di lavorare è talmente grande che bisogna contentarsi di portare alla luce alcune linee della sua opera. Mi concentrerò ora qui sul suo tentativo di analizzare le forme della percezione in rapporto all'ambiente vi-

tale. Per Lukács l'universo della finzione narrativa è l'incarnazione delle forze sociali dominanti, e dell'inserimento in quelle forze della psicologia dei personaggi. Löwenthal può essere usato, per così dire, per fondare da un lato la teoria della mediazione sociopsicologica fra situazione oggettiva e atteggiamento soggettivo; dall'altro lo sviluppo dell'analisi del contenuto, che passa così da incarnazione della realtà sociale e psicologica a principio di organizzazione testuale; che struttura la materia per tutto il corso dell'azione, e fornisce alcune forze motrici anche alla rappresentazione epica. Dove dunque Löwenthal, per dirla in breve, può servire a costruire l'analisi della mediazione fra soggetto e testo, attraverso l'analisi tematica, il taglio analitico di Benjamin penetra a fondo nella percezione e nella disposizione all'azione che determinano il coinvolgimento sociale diretto; allo stesso tempo in cui Benjamin, su queste basi, sviluppa un'analisi sottilissima delle strutturazioni tematiche, proprio nel loro contrappunto con le forme della percezione. Esemplicherò la cosa con un paio di citazioni dal romanzo *Stucco* (*Stuk*) di Herman Bang. Nella descrizione della vita in una redazione di giornale si legge: « La grande stampatrice veloce cominciava a impadronirsi dell'edizione serale, e mandava i suoi colpi incessanti, dal battito frettoloso, da un capo all'altro dell'edificio »¹. E più oltre: « La macchina pulsava attraverso l'edificio, sempre più forte, come se durante il suo funzionamento l'avesse afferrata una follia crescente »². E ancora più in là, a proposito di uno dei collaboratori: « Stær se ne era già andato e si era sbattuto dietro la porta. Si sedette davanti al suo tavolo, ancora sconvolto, pensando alle sue otto righe (cancellate in bozze, NdA). Siamo macchine, disse, macchine. Bisogna andarsene, un giorno o l'altro, da questo stabilimento. Crollò, stanco, come un uomo fe-

¹ « Den store hurtigpresse begyndte at tage fat til aftennumret og sendte sine uafledige, hastigt klaprende stød op gennem huset ».

² « Maskinen klaprede op gennem huset, højere og højere, som om den blev betaget af et voksende raseri under fodringen ».

rito. Ogni sera Stær pensava: 'meglio andarsene da questo stabilimento', e ogni giorno rimaneva e continuava a scrivere, per vivere come un uomo che perde sangue goccia a goccia »³.

Si tratta dunque di una tematica di sfruttamento, di una subordinazione, in poche parole, a una pretesa prepotente. Una tematica simile è ripresa in rapporto al teatro, di cui parla gran parte del romanzo. La «macchina pesante» del teatro «attraversava l'edificio con i suoi gemiti come una bestia tremante, e troppo carica»: una bestia che succhia carne, e succhia soldi. Carne nella cucina del ristorante e soldi nei locali della direzione, dove si minaccia continuamente il pagamento del credito. Si tratta dunque di una tematica pervasiva, che si manifesta attraverso le descrizioni delle varie istituzioni di questo universo. Il riferimento al credito può indurre un'associazione fra il tema dello sfruttamento e il tempo: la cambiale è un credito limitato nel tempo, dunque il corso del tempo diventa minaccioso. Tanto il tema del tempo che quello dello sfruttamento si manifestano in contesti dove mancano connessioni immediate alle circostanze reali della cambiale e dei soldi. E appunto questo dimostra come le strutturazioni tematiche *trasversali al corso epico* manifestino le forze propulsive e i problemi fondamentali di questo universo. Innanzi tutto il tema del tempo:

Berg era fermo oltre il marciapiede della ferrovia. Senti, Lange, disse a bassa voce, calcando sulle parole, mentre guardava il gran formicolare della folla. Se uno avesse la bacchetta di un arlecchino e descrivesse con quella un cerchio magico intorno a tutta la città e la legasse in un'unica figura...⁴.

³ « Stær var allerede borte og havde smækket døren i, ind til sig selv. Ilan satte sig foran sit bord, bestandig oprørt, tænkende på sine otte linjer [som er blevet strøget i korrekturen P.M.]: En maskine er man, sagde han, en maskine. Man må en gang gå fra denne anstalt. Han faldt sammen, træt, som en slagen mand. Hver aften tænkte Stær på "hellere at gå fra denne anstalt"; og hver dag blev han og skrev videre for at leve som en mand, hvis blod blev tappet dråbevis ».

⁴ « Berg var standset ovre på fortovshjørnet ved jernbanen.

Il sogno è sogno di un tempo fermato, così che si allontanano anche la minaccia economica. Questo tema è collegato alla contrapposizione basilare, nel libro, fra estasi e morte: il fitto formicolio della folla è minacciato dal tempo, come la conclusione dell'affare è minacciata dalla data di scadenza della cambiale. Ma il fitto formicolio della città è minacciato anche dalla città stessa, che come la macchina della stampa e la gran macchina del teatro succhia vita e forze, come in questo passo, che descrive i clienti del teatro dopo una rappresentazione:

La folla si precipitò fuori da tutte le porte, rovesciò vita e fracasso giù per le scale e al di là della strada. Per Strandstræde, canticchiando, gruppo dopo gruppo. Giù a Kongens Nytorv riconfluirono in isole sonore e allegre, dove irrompevano, di buon umore, i tram, per andarsene poi ondeggiando ognuno per la sua strada sui binari. Allora il frastuono si suddivise nell'immensa imboccatura delle strade in attesa. Sempre più fioco, rotolò in avanti, traversando il gran silenzio delle case: entrò goccia a goccia in un portone, scese in una strada: come se il grande grigio silenzioso delle file di pietre l'avesse risucchiato lentamente⁵.

Spariscono qui gradualmente gli uomini, sono « folla », diventano « gruppi » e « isole », infine un « frastuono », e all'ultimo soltanto un pronome: « lo ». E se si fa attenzione ai verbi, all'inizio il soggetto attivo è « la folla », che diventa un « flusso », « confluisce » in isole, il fracasso « si divide »

Du, Lange, sagde han dæmpet og dvælede på ordene, mens han så ud i det rige mylder. Om man dog havde en harlekinsstav og med den slog en tryllekreds om den hele by og bandt den til et bilde ... ».

⁵ « Mængden brød ud af alle porte, skyllede liv og støj ned over trappen og frem over gaden — gennem Strandstræde trallede række efter række. Ude på Kongens Nytorv flød man sammen til højlydte, lystige øer, hvor de muntre sporvogne brød ud og svingede hver sin vej, frem af sporene. / Så delte støjen sig — ind i gadernes store, ventende gab. Og svagere og svagere rullede den frem gennem husenes store stilhed; piblede ind i en port, ned i et stræde — som om stenrækkernes store tavse grå langsomt havde suget den til sig ».

e « rotola » sempre più debolmente, non è per così dire che un « rotolare » che entra « goccia a goccia » in un portone, e alla fine « lo » è oggetto puro e semplice, risucchiato dal « grigio silenzioso delle pietre ». Allo stesso modo in cui la stampatrice di giornali succhia il sangue di Stær. La reificazione, per effetto degli elementi ambientali, è un tema ricorrente, e nella descrizione stessa scompare il soggetto come fattore attivo.

Un'analisi che si prolungasse dovrebbe poi collegare questi temi al resto del libro: ma gli esempi sono sufficienti a dimostrare il tipo di analisi che fa Benjamin. Mentre Löwenthal penetra nel retroterra sociopsicologico degli atteggiamenti psichici, e dunque prende in considerazione anche l'organizzazione tematica, non solo quella epica, Benjamin va oltre e arriva alla percezione, all'esperienza del tempo, all'esperienza degli elementi ambientali nella grande città. Si può ricavare dai suoi libri, e adattarlo al nostro problema, un altro momento ancora nella analisi della descrizione: *la descrizione come manifestazione di forme di percezione e di esperienza può venire analizzata in rapporto all'influsso dell'ambiente vitale dello scrittore e dei lettori sulla percezione e sull'esperienza*. In questo modo anche l'analisi dello sviluppo storico del carattere delle descrizioni viene ancorata al microlivello sociostorico, nel suo rapporto al macrocontesto storico. Nelle analisi baudelairiane di Benjamin, come nell'esempio che abbiamo qui usato di Herman Bang, è la grande città moderna come ambiente vitale a costituire il fattore determinante. L'esempio tratto da Bang dimostra ancora come l'analisi della percezione possa venir ricollegata anche a macrocontesti. L'esperienza del tempo è connessa, per dire così, alla struttura temporale del capitale creditizio.

Per finire vorrei tentare di mostrare come gli approcci appena delineati possono servire a porre in prospettiva il frammento dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* che parla del rapporto fra Malte e il giornalista del Luxembourg.

Traversa tutto il libro di Rilke la tematica dello specchio, strettamente collegata alla problematica fonamen-

tale dell'identità. Gli esempi sono legione, ma mi contenterò di rievocarne uno, la scena, cioè, in cui Malte ragazzo si infila in una stanza dove nell'armadio ci sono molti vestiti diversi. Malte si prova i diversi vestiti e si guarda nello specchio:

Ich lernte damals den Einfluß kennen, der unmittelbar von einer bestimmten Tracht ausgehen kann. Kaum hatte ich einen dieser Anzüge angelegt, mußte ich mir eingestehen, daß er mich in seine Macht bekam; daß er mir meine Bewegungen, meinen Gesichtsausdruck, ja sogar meine Einfälle vorschrieb; meine Hand, über die die Spitzenmanschette fiel und wieder fiel, war durchaus nicht meine gewöhnliche Hand; sie bewegte sich wie ein Akteur, ja, ich möchte sagen, sie sah sich selber zu, so übertrieben das auch klingt.

[...] Ich lachte noch, während ich mich verkleidete, und ich vergaß darüber völlig, was ich eigentlich vorstellen wollte. Nun, es war neu und spannend, das erst nachträglich vor dem Spiegel zu entscheiden [...].

Das war nun wirklich großartig, über alle Erwartung. Der Spiegel gab es auch augenblicklich wieder, es war zu überzeugend.

L'ultimo travestimento è il punto di partenza per una situazione paurosa:

Heiß und zornig stürzte ich vor den Spiegel und sah mühsam durch die Maske durch, wie meine Hände arbeiteten. Aber darauf hatte er nur gewartet. Der Augenblick der Vergeltung war für ihn gekommen. Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel.

L'immagine allo specchio si impadronisce del ragazzo e gli forza addosso l'identità che ha indossato. Questa fondamentale esperienza segna tutto il corso successivo del romanzo. Le figure della metropoli, Parigi, sono una costante minaccia, e non perché il giovane si travesta più, ma

perché gli altri accanto a lui provocano le sue speculazioni sulla propria identità. Da ragazzo riflette su che cosa accadrà quando sarà grande:

Ich verließ mich darauf, daß man es merken würde, wenn das Leben gewissermaßen umschlug und nur noch von außen kam, so wie früher von innen. Ich bildete mir ein, es würde dann deutlich und eindeutig sein und gar nicht mißzuverstehn.

Ma le cose non vanno in questo modo, per Malte: certo, vengono dall'esterno, ma non semplificano niente. L'identità continua ad essere un problema. In un ristorante capita a Malte di sedersi accanto a un uomo che ha la morte dentro:

Ich wußte, daß das Entsetzen ihn gelähmt hatte. Entsetzen über etwas, was in ihm geschah. Vielleicht brach ein Gefäß in ihm, vielleicht trat ein Gift, das er lange gefürchtet hatte, gerade jetzt in seine Herzkammer ein, vielleicht ging ein großes Geschwür auf in seinem Gehirn wie eine Sonne, die ihm die Welt verwandelte. Mit unbeschreiblicher Anstrengung zwang ich mich, ihm hinzusehen, denn ich hoffte noch, daß alles Einbildung sei. Aber es geschah, daß ich aufsprang und hinausstürzte; denn ich hatte mich nicht geirrt [...]. So saß er da und wartete, bis es geschehen sein würde. Und wehrte sich nicht mehr.
Und ich wehre mich noch.

Già all'inizio del libro, è la morte a stare al centro. La contrapposizione fra da un lato la morte anonima, miserabile, a Parigi, e dall'altro la morte straordinaria e regolata soggettivamente del padrino segna in questo passo la distanza fra l'universo di identificazione della situazione da cui Malte esce, e la metropoli moderna come destino di vita e di morte. La morte anonima non lascia tracce, si potrebbe interpolare, mentre la morte di una parente di Malte non cancella la sua presenza. Nell'ora del pomeriggio in cui soleva arrivare con la posta, tutti, e con loro il cane, sono preparati alla ripetizione dell'universo vitale stabilito. Non viene, ma la sua vita ha lasciato tracce come ne lascia un gioiello nell'astuccio.

Benjamin ha analizzato appunto l'interesse del tardo Ottocento per l' 'interno', e su un piano minore per l'astuccio, come desiderio di trattenere le orme di individualità che la metropoli moderna minaccia di cancellare. La morte è una situazione estrema; nel corso successivo del libro il punto centrale diventa stabilire l'identità individuale. E fanno il loro ingresso allora le altre esistenze nella metropoli, non, come nell'universo tradizionale in cui si svolge l'infanzia di Malte, come un universo sociale, ma come un confronto continuo con destini che potrebbero essere, o diventare, il proprio. Il moribondo al ristorante è un destino di questo tipo: è questa la ragione della fuga di Malte. Non vuole vedersi come in uno specchio. La minaccia, nella metropoli, parte dalla folla: nella folla il singolo può incontrare ad ogni momento persone che attraversano a forza la sua esistenza, come aveva fatto nell'infanzia l'immagine specchiata. La folla è una sfida:

Denn es war Fasching und Abend. und die Leute hatten alle Zeit und trieben umher und trieben sich einer am andern. Und ihre Gesichter waren voll von dem Licht, das aus den Schaubuden kam, und das Lachen quoll aus ihren Munden wie Eiter aus offenen Stellen. Sie lachten immer mehr und drängten sich immer enger zusammen, je ungeduldiger ich versuchte vorwärts zu kommen. Das Tuch eines Frauenzimmers hakte sich irgendwie an mir fest, ich zog sie hinter mir her, und die Leute hielten mich auf und lachten, und ich fühlte, daß ich auch lachen sollte, aber ich konnte es nicht. Jemand warf mir eine Hand Confetti in die Augen, und es brannte wie eine Peitsche [...].

Und dabei fühlte ich, daß die Luft längst zu Ende war und daß ich nur mehr Ausgeatmetes einzog, das meine Lungen stehen ließen.

Al centro del rapporto con la folla, su un piano più specifico, c'è l'angoscia di assumere un'identità di proletariato, di associarsi alle altre esistenze miserabili. Questo problema dell'identità assume molte forme, anche nella descrizione del giornalista. Quando non gli è possibile restare in camera, Malte deve uscire. In città. Riflette sulla possibilità di entrare al Louvre, l'universo culturale e allo

stesso tempo la difesa dalle minacce della città. Ma al Louvre ci sono sempre « certa gente che vuole scaldarsi ». E in quelli Malte non intende riconoscersi: « È stato un bene non essere entrato al Louvre ». Alla Bibliothèque Nationale, invece, c'è una tregua dalla minaccia di proletarizzazione: qui Malte può sentirsi uno dei molti seduti con un libro davanti, che si sprofondano e, come fa Malte più volte nei suoi quaderni, si identificano con gli scrittori e con i destini letterari. In una visita all'ospedale l'angoscia dell'identificazione mostra evidentissimo il suo carattere sociale:

Es kam mir in den Sinn, daß man mich hierher gewiesen hatte, unter diese Leute, in diese überfüllte, allgemeine Sprechstunde. Es war sozusagen die erste öffentliche Bestätigung, daß ich zu den Fortgeworfenen gehörte; hatte der Arzt es mir angesehen?

Qual è, vista nella prospettiva di questi aspetti del romanzo, la problematica, nel passo del giornalista? Non è il problema dell'identificazione, che si impone a forza. Come scrive Malte, era « troppo vile per guardarlo », come si rifiutava di vedere i poveri al Louvre. Quello che vede in quel giornalista è il suo destino potenziale, se stesso come un proletario dalla personalità cancellata. Si rifiuta di guardare negli occhi la sua stessa condizione, al suo primo passaggio.

Al secondo passaggio vede che anche il giornalista ha un rapporto personale con il suo destino, porta la cravatta e il cappello in una maniera determinata la domenica. Ma il punto centrale del passo è l'angoscia nei riguardi di questa figura. Quest'angoscia ha molto in comune con l'angoscia nei confronti del moribondo, all'inizio del romanzo, e dell'angoscia di vedere la propria immagine travestita allo specchio da bambino. Ma il punto fondamentale è ormai che l'angoscia dell'identificazione non è più collegata a qualche messinscena dello stesso Malte, e lo è invece alla parte che si può immaginare che la società voglia assegnargli. I problemi che riguardano il giornalista sono

dunque un problema che tocca la propria identità. Diventa quindi interessante vedere che cosa caratterizzi il giornalista. La prima volta è il fatto stesso di vendere giornali. Non basta: vende addirittura un giornale dal titolo generico, *La Presse*. È dunque l'antitesi, nell'universo della scrittura, all'esplicazione poetica che si rifugiava alla Bibliothèque Nationale. Ma a questo si aggiunge il curioso modo di muoversi del giornalista:

Zwar hat er noch einen Rest von Stimme in sich und mahnt; aber das ist nicht anders als ein Geräusch in einer Lampe oder im Ofen oder wenn es in eigentümlichen Abständen in einer Grotte tropft. Und die Welt ist so eingerichtet, daß es Menschen gibt, die ihr ganzes Leben lang in der Pause vorbeikommen, wenn er, lautloser als alles, was sich bewegt, weiterrückt wie ein Zeiger, wie eines Zeigers Schatten, wie die Zeit.

Proprio la similitudine con la lancetta, con ciò che si limita a segnare il tempo, riconduce Malte al pensiero del suo vicino a San Pietroburgo, assorbito nel chiedersi quanto tempo gli restasse da vivere e che confrontando il tempo e i soldi si era ridotto a una profonda perplessità, perché il ritmo della vita è diverso da quello del tempo.

Nel giornalista si radunano dunque due dei tratti più evidenti, per uno scrittore, della vita in una metropoli moderna: la pratica della scrittura è dominata dai giornali, e il ritmo vitale è definito a loro vantaggio dai cronometri, non dall'esperienza e dal governo del tempo che caratterizzano la maturità umana. Su questo sfondo è possibile stabilire che cosa stia dietro (almeno in parte) al rifiuto di Malte, alla sua timidezza e alle difficoltà che incontra nel descrivere il giornalista. Vista in questa prospettiva, non è una problematica che tocchi la descrizione in quanto tale (non è difficile, peraltro, a Malte descrivere nei particolari la sua infanzia), ma che si occupa di descrivere un lato ben definito della vita metropolitana, che ha rapporti con Malte. E questo lato lo tocca doppiamente, in parte come scrittore (in contrapposizione alla stampa), in parte e soprattutto come esistenza sociale, in rapporto alla

minaccia di proletarizzazione. Il giornalista è dunque, per usare la formula di Benjamin, un'immagine dialettica. L'analisi del rapporto di Malte con questa figura non coinvolge soltanto la sua problematica astrattamente esistenziale, ma anche — e questo è lo sfondo sociale della problematica astratta — la situazione nella società in cui si trova. Il problema di Malte, formulato brevemente, è un problema di identificazione, come indicano le sue molte immagini speculari, e i personaggi che incontra nell'universo della metropoli rappresentano per lui altrettante possibilità di trovare un'immagine di se stesso o delle sue stesse possibilità. Il problema della descrizione, in Malte, è in altre parole un problema esistenziale, che nasce da un contesto sociale ben definito. Le generalizzazioni che prendono spunto dal libro di Rilke devono perciò tener conto del reale fondamento della problematica nel libro.

Se bisogna ora dire in breve in che modo questo abbozzo di analisi del problema descrittivo specifico, nel passo del romanzo di Rilke, si ricolleggi alle considerazioni precedenti di principio, sullo sfondo di alcuni contributi all'analisi letteraria di taglio materialista storico, nel periodo fra le due guerre, si può concludere in questo modo:

La problematica dello scrittore nella situazione storica viene vista in rapporto alla stampa come sistema culturale alternativo; il rischio che lo scrittore venga subordinato alle regole giornalistiche — come viene descritto nelle *Illusions perdues* e in *Stucco* — è uno dei momenti del passo tratto dai *Quaderni di Malte Laurids Brigge*. Malte, in quanto personaggio che si occupa di letteratura in una situazione ambigua e precaria, fra la collocazione di intellettuale — addirittura con sfondo aristocratico — da un lato, e la sua reale collocazione dall'altro, di povero fra gli altri poveri. Le generalizzazioni che partono di qui devono riguardare appunto la collocazione sociale dello scrittore. Tutta la struttura del libro è dominata da uno sviluppo soggettivo di Malte, che pone la sua dimensione temporale nella stesura del libro e non in un universo

narrativo come messinscena dinamica. La struttura del libro riunisce soprattutto ricordi d'infanzia e descrizioni d'ambiente contemporaneo. È in rapporto a questa dinamica, e non in rapporto a un progresso epico, che questa descrizione va letta. Una focalizzazione sull'azione epica non darebbe risultati ragionevoli. La funzione del passo testuale è quella di denunciare la problematica dell'identificazione e di alludere al suo superamento attraverso la comprensione di come anche il giornalista, nonostante la sua miseria, contrassegni la sua esistenza col modo di portare la cravatta e il cappello la domenica; la realizzazione vitale, in altre parole, non è vincolata alla collocazione sociale, ma all'atteggiamento:

Wenn es wieder Winter wird und ich muß einen neuen Mantel haben, — gib mir, daß ich ihn so trage, solange er neu ist.

Inoltre si tratta qui di una tematica temporale, che accentua l'antitesi fra la « vita » e il tempo legato ai soldi e quantificabile. Questa tematica temporale trapassa direttamente nella percezione, nell'esperienza dei movimenti del giornalista.

Una dimensione ulteriore del testo può forse illustrare il problema della descrizione nel libro da un altro punto di vista. Come si è sottolineato, il problema di descrivere una persona è legato, per Malte, al problema dell'identificazione, che risale all'assunzione infantile di identità virtuali attraverso l'immagine riflessa di se stesso travestito e con la maschera. L'immagine fantastica infantile, concepita *visivamente*, è una fonte delle identificazioni del Malte adulto: gli uomini che l'attorniano rappresentano una possibilità di identificazione minacciosa, che passa attraverso altre fonti di identificazione, fra cui soprattutto l'immagine di Malte aristocratico e scrittore, immagini mediate attraverso la lettura, dunque formazioni e possibilità di identificazioni *linguisticamente* mediate. C'è un luogo, nel libro, che mette in prospettiva il lato linguistico della storia, e che si introduce appunto quando l'immagine riflessa potenziale non viene vista soltanto, ma ci si

sforza anche di descriverla. Malte riflette sul rapporto del soggetto con l'amore:

Aber nun, da so vieles anders wird, ist es nicht an uns, uns zu verändern? Könnten wir nicht versuchen, uns ein wenig zu entwickeln, und unseren Anteil Arbeit in der Liebe langsam auf uns nehmen nach und nach? Man hat uns alle ihre Mühsal erspart, und so ist sie uns unter die Zerstreungen geglitten, wie in eines Kindes Spiellade manchmal ein Stück echter Spitze fällt und freut und nicht mehr freut und endlich daliegt unter Zerbrochenem und Auseinandergenommenem, schlechter als alles.

Da dove viene questa connessione fra merletto e amore? Lo mostra il passo che segue:

Nun weiß ich auch, wie es war, wenn Maman die kleinen Spitzenstücke aufrollte [...].
« Wollen wir sie sehen, Malte », sagte sie und freute sich, als sollte sie eben alles geschenkt bekommen, was in der kleinen gelblackierten Lade war.

Il pensiero del merletto, e appunto la parola « merletto » come analogia per l'amore deriva dalla convivenza infantile con la madre. Nello stesso modo Malte trae per tutto il libro elementi per lo sviluppo della sua riflessione su se stesso dai ricordi infantili; i suoi appunti lo seguono attraverso un procedimento che ha molte analogie con la psicanalisi. Stendendo le sue riflessioni sul rapporto con l'amore gli viene in mente la parola « merletto » e, scrive: « Ora so anch'io che effetto faceva ... ». Se la descrizione singola viene vista in rapporto al libro come unità, sembrano entrare in gioco *il gioco reciproco della visualizzazione e della verbalizzazione delle immagini speculari potenziali e delle possibilità linguistiche*. Ma è decisivo, come osservazione conclusiva, considerare qui la lingua in rapporto all'impossessarsi della lingua. Il rapporto fra merletto e amore non è un problema semantico; la possibilità di descrivere la relazione fra il soggetto e l'amore (il problema della citazione più sopra) non è legato alla semantica della lingua: sono la semantica della lingua e le relazioni

linguistiche ad essere legate all'impossessarsi della lingua, che si svolge per conto suo in un universo vitale con tutte le sue molteplicità. Un merletto, per il piccolo Malte, è qualcosa che riguarda insieme lui e la madre, in situazioni calde e intense.

Sul piano linguistico, è questo lo stesso spunto che ho cercato di illustrare attraverso tutto quanto precede: la stretta connessione, cioè, dei problemi di analisi letteraria con l'ambiente vitale, dal microlivello al macrolivello; l'ambiente vitale nelle sue trasformazioni storiche e diversità sociali.

PETER MADSEN
Università di Copenaghen

SUMMARY

The literary criticism of the first decades following the second World War in many respects did lose the sense of the context of the text, concentrating on the « intrinsic approach ». From the sixties onwards a renewed interest for the context has marked the literary scholarship and older traditions have been put into facts. Among these contributions to the study of the relationship between text and context, studies by Georg Lukács, Leo Löwenthal and Walter Benjamin are taken into consideration in order to focus some principles concerning the analysis of description: Lukács' on realism and naturalism (*Narration or description?*), Löwenthal's on Hamsun (*On the background of the authoritarian ideology*) and Benjamin's on Baudelaire, here applied to the novel *Stuk* by Herman Bang. It is demonstrated how Lukács insists on the relationship between 'high' and 'low' literature, on the changing specific social situation of the author, and on the functional relationship between description and narration. In Löwenthal's essays the analysis of the relationship between sociopsychological determinants and description of nature in Hamsun is underlined. The analysis of *Stuk* shows the interrelations of text and perception, as it was sketched out by Benjamin's studies on Baudelaire.

These points of view are then applied to *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, with specific stress on the role of descriptions in relation to the thematics of the book, as well as to its narrative structure (a relationship which is fundamentally different from Balzac's realism as Lukács described it, but no less close) and to the background of the thematics in the situation of the author in the metropol.

LA DESCRIZIONE COME NODO STRUTTURALE

Il medesimo vuoto « che — oggi — separa per sempre l'artista dalla realtà e che l'obbliga a mettere in dubbio la sua possibilità di descrivere »¹ separa anche il critico e il lettore dell'oggetto narrato. Solo l'insieme delle convenzioni letterarie permette l'avvicinamento al testo e a loro volta gli elementi costitutivi di un testo, analizzati in base a queste convenzioni, ci permettono di parlare della cosa scritta senza mai possederla interamente, giacché critica e testo rimandano all'infinito le loro immagini riflesse e noi parliamo appunto solo di immagini con l'aiuto di convenzioni.

La descrizione è una delle molte immagini che il testo rimanda e riflette. Degli elementi costitutivi di questo gioco di specchi che chiamiamo struttura, la descrizione è forse il più intimamente collegato ai parametri dello spazio e del tempo ed è impossibile, mi sembra, considerarla in astratto come un tutto autonomo, una specie di blocco semantico, come enunciato accessorio o come luogo di sospensione del racconto.

Ma parlare della descrizione è pur sempre un modo per riuscire a parlare di un testo nell'ambito della convenzione letteraria e, per riuscirlo a fare, mi sembra inevitabile agganciare il discorso sulla descrizione a quello della sua funzione e leggerla quindi nel contesto in cui si iscrive.

A me interessa qui, tralasciando l'aspetto puramente teorico, esaminare il problema della descrizione sul piano

¹ M. LIBORIO, *Problèmes théoriques de la description*, in « AION-N », XXI, 1978.

operativo, come ulteriore possibilità ermeneutica nei confronti del testo letterario. Più precisamente studiare la descrizione nel luogo della sua massima contraddizione, dove, nel '900, ci si presenta ancora apparentemente legata alla descrizione naturalista, per esempio in un autore come Thomas Mann in cui tutte le formule del naturalismo, al tempo stesso potenziate e decantate, pervengono al loro massimo livello di ambiguità.

In Mann il piacere di raccontare coincide con il piacere di descrivere raccontando. Non è un mistero per nessuno che la tecnica narrativa di Mann è mimesi della tecnica compositiva wagneriana. Come Wagner « dilettante geniale », anche Mann sfrutta l'esistente per combinare una tecnica del racconto inedita e « illecita » se rapportata a quella tradizionale (ma esiste una tecnica tradizionale?) in cui pur si inserisce e che aggredisce dall'interno. I suoi romanzi, i suoi racconti sono l'esempio « tipico » dell'impossibilità di una « descrizione innocente ».

Il romanzo è morto, ma a Mann piace raccontare e allora inventa il « suo » romanzo, il « suo » linguaggio, la sua scrittura. Mann — dopo Nietzsche — sa che nessuna garanzia può giustificare la narrazione, il « Werk » l'opera « rotonda e compatta », ma ha il desiderio irresistibile, la volontà di narrare e descrivere e, con l'aiuto di uno stile essenzialmente descrittivo e dialogico, forma qualcosa che ha tutto l'aspetto di un romanzo senza esserlo veramente. È romanzo, ma si propone come critica, vuole essere un'opera compatta e nella sua compattezza si pone come opera aperta, suscettibile di infinite possibilità di lettura ma nel contempo capillarmente composta — per analogia con una partitura, si direbbe, « durchkomponiert » — e quindi solo apparentemente (ironicamente) offerta al lettore come opera aperta. Il lettore stesso è sapientemente compreso e previsto nelle strutture di quest'opera. Tempo e memoria, spazio e descrizione divengono parametri compositivi consapevolmente « criticati » dalla mano che li adopera e proposti con funzione ironica a chi legge.

Il « tutto pieno » della descrizione in Mann denuncia la voragine, il vuoto, la morte, che, scongiurata dall'elabo-

[2]

razione e dalla sapienza delle intricate strutture tematiche, è sempre presente nell'impossibilità di Mann a muoversi se non sul piano dell'ammiccamento e del rimando. È l'inganno estremo dell'apparenza: il volto incipriato e imbellettato dell'omosessuale in *Der Tod in Venedig*, la maschera ripugnante dell'illusionista in *Mario und der Zauberer*, per citare solo due tra i molti esempi possibili.

Leggendo p. es. *La morte a Venezia*, ci si rende conto che questo breve romanzo — o lungo racconto — è costituito quasi per intero da descrizioni tra le quali si incastra la narrazione vera e propria: le riflessioni del protagonista, quelle dell'autore e, solo raramente, brevi dialoghi, per lo più di scarsa pregnanza. Il contrario quindi di quanto accade abitualmente nella prosa del naturalismo, cui Mann fa il verso e della quale si è soliti affermare sia la descrizione a sospendere l'azione, a rallentare il tempo assegnato al racconto.

Il perché di questa scelta è l'autore stesso a rivelarlo: una frase — una riflessione inserita con apparente nonchalance al momento dell'arrivo di Aschenbach all'Hotel des Bains al Lido di Venezia.

Die Beobachtungen und Begegnisse des Einsam-Stummen sind zugleich verschwommener und eindringlicher, als die des Geselligen, seine Gedanken schwerer, wunderlicher und nie ohne einen Anflug von Traurigkeit. Bilder und Wahrnehmungen, die mit einem Blick, einem Lachen, einem Urteilsaustausch leichthin abzutun wären, beschäftigen ihn über Gebühr, vertiefen sich im Schweigen, werden bedeutsam, Erlebnis, Abenteuer, Gefühl. Einsamkeit zeitigt das Originale, das gewagt und befremdend Schöne, das Gedicht. Einsamkeit zeitigt aber auch das Verkehrte, das Unverhältnismäßige, das Absurde und Unerlaubte².

Mann riassume qui con uno dei suoi prediletti *mots-valise* una situazione esistenziale in cui la comunicazione

² TH. MANN, *Der Tod in Venedig*, in T. M. *Erzählungen*, Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Th. Mann, Stockholm, 1948, p. 446.

[3]

è affidata essenzialmente allo sguardo e al pensiero. Aschenbach è solo e quindi muto, i suoi dialoghi non aprono porte a questa solitudine, nella quale il tempo della percezione si altera e si dilata. Il silenzio di Aschenbach è fertile di lente osservazioni: prigioniero del suo isolamento egli osserva l'altro da sé, il mondo e le cose, e ne viene poco a poco penetrato e sopraffatto fino a confondersi in essi. Il suo sguardo è l'unico tramite tra spazio interiore e mondo esterno. La descrizione è il solo mezzo stilistico che può rendere tangibile questo tragico isolamento, 'tragico', perché Aschenbach è un eroe tragico e la descrizione è il coro, il testimone di questa tragedia.

Al susseguirsi delle descrizioni è affidato anche un altro compito, quello di amplificare il titolo del romanzo. La morte e Venezia sono ambedue minuziosamente descritte per pagine e pagine, si direbbe addirittura 'srotolate', 'svolte' dal titolo stesso, primo dei Leitmotive, vero e proprio nodo semantico del racconto che, in esso contenuto, ne è l'estensione nel tempo.

Un'amplificazione del nucleo semantico implicito nel titolo, e in cui i due termini 'morte' e 'Venezia' sono lavorati a livello profondo, è la descrizione della visione, peraltro abbastanza *kitsch* (anche il *Kitsch* è implicito nel titolo: 'morire a Venezia' è un luogo letterario 'scaduto' della decadenza europea), che assale improvvisamente Aschenbach poco dopo l'inizio del romanzo. Una visione apparentemente 'aliena' dal contesto (siamo a Monaco, vicino al cimitero, in attesa di un tram), nata da un'irrefrenabile *Abenteuerlust*, incompatibile con la 'Haltung' dello scrittore:

... er sah, sah eine Landschaft, ein tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urweltwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen, — sah aus geilem Farrengewucher, aus Grunden von fettem, gequollenem und abenteuerlich blühendem Pflanzenwerk haarige Palmenschäfte nah und fern emporstreben, sah wunderlich ungestalte Bäume ihre Wurzeln durch die Luft in den Boden, in stockende, grünschattig spiegelnde Fluten versenken, wo zwischen schwimmenden Blumen,

die milchweiß und groß wie Schüsseln waren, Vögel von fremder Art, hochschultrig, mit unförmigen Schnäbeln, im Seichten standen und unbeweglich zur Seite blickten, sah zwischen den knotigen Rohrstämmen des Bambusdickichts die Lichter eines kauernenden Tigers funkeln — und fühlte sein Herz pochen vor Entsetzen und rätzelhaftem Verlangen³.

È un accordo vagamente minaccioso che serpeggia in sordina nel corso del racconto — ogni volta che si affacciano parole come *feucht*, *schwühl*, *üppig* e comunque immagini di umidità — fino a esplodere in tutta la sua gamma sonora nella descrizione dell'espandersi del morbo, a macchia d'olio e con capriccioso cammino, dal delta del Gange per l'Asia e l'Europa fino alle acque morte della Laguna e a svelare così la sua reale funzione nell'economia del racconto: strutturare sulla base del Leitmotiv la memoria inconscia di Aschenbach e la memoria cosciente del lettore.

È superfluo a questo punto ricordare le descrizioni simboliche della morte, o per meglio dire di quello che alla percezione solitaria e alterata di Aschenbach appare come simbolo di morte, volta a volta impersonata dall'anonimo viaggiatore di Monaco, dal gondoliere, dal cantante. Una morte dai connotati non certo latini, come sarebbe lecito aspettarsi, ma piuttosto tedeschi, una morte brutale e degradante, che Aschenbach porta con sé e a cui Venezia, le gondole nere, i marmi sontuosi e corrosi sono solo cornice. E tutto questo è descritto infinite volte con un linguaggio in cui solo la calcolata preziosità, di cui tanto si è scritto, permette distanza emotiva dall'inquietante materia.

Ma a parte la *Morte a Venezia* — vero e proprio caso di esasperazione descrittiva, in cui la descrizione si identifica con la struttura del romanzo — sono molti gli esempi che potrei fare: comprendono quasi tutta l'opera di Mann. Per di più ognuno di questi esempi è intercambiabile perché analoga è la sua funzione strutturante nel contesto dell'opera cui appartiene. Si tratta di un tipo di descrizione

³ TH. MANN, *Der Tod in Venedig*, cit. pp. 442-3.

enunciativa e simbolica che ogni volta — a seconda della sua collocazione nello spazio e nel tempo della narrazione — rimanda a temi già enunciati o prelude ad altre enunciazioni con effetto marcato di ridondanza. I testi di Th. Mann, così costruiti, ripetono se stessi « en abyme » — cito Hamon — « inserendo nel percorso un frammento (nel nostro caso la descrizione) che, in una sorta di duplicazione semantica, funzionerà come una specie di plastico, di modellino dell'intera opera » che, in tal modo, « si autocita, si rinchioda su di sé, si avvicina alla tautologia »⁴.

La descrizione in Mann è tanto sospensione del tempo che sua accelerazione: gli avvenimenti, i fatti — apparentemente e solo apparentemente — ritardati dalle descrizioni che in realtà li configurano, ne sono il corollario. Sono anch'essi tautologia, tautologia della descrizione.

Bourneuf e Ouellet ne *L'universo del romanzo*, nel capitolo dedicato al tempo (detto per inciso è una delle rare volte che in testi metodologici si cita un autore tedesco), osservano come Th. Mann, il quale « paragonava volentieri i suoi romanzi a delle sinfonie o a dei miti vissuti, utilizza procedimenti adatti a tradurre una concezione ciclica del tempo: rifiuto del tempo meccanicamente misurabile nella Montagna incantata (...) a profitto del tempo rituale, imperniato sull'accumularsi di giornate tutte uguali mentre le numerose feste segnano il ritmo e la pulsazione dell'anno »⁵. In questa anomala misurazione del tempo, nella 'verkehrte Welt' dello *Zauberberg* sono come sempre il dialogo e la descrizione i due principali artifici letterari cui Mann fa ricorso. È interessante leggere questo 'Zaubertext', questo testo incantato, tenendo d'occhio la funzione che hanno le descrizioni nel dar forma a una struttura che, per la dilatazione del racconto, per la singolare

⁴ PH. HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in R. BARTHES, W. KAYSER, W. C. BOOTH, PH. HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 164. Cit. nelle trad. it.

⁵ R. BOURNEUF-R. OUELLET, *L'univers du roman*, Paris, P.U.F., trad. it. Torino, Einaudi p. 128-29.

deformazione del tempo, si pone come negazione, come non struttura e che lascia prevalere, almeno in apparenza, l'orizzontalità sulla verticalità, il contrappunto sull'armonia, che sembra quindi contraddire — sempre in apparenza — la concezione compatta (*durchkomponiert*) così cara all'autore.

Nel sottocapitolo *Mynheer Peeperkorn (Schluß)*, parte finale dell'episodio Peeperkorn (che si inserisce a sua volta nel contesto dello *Zauberberg* « zu elfter Stunde », all'undicesima ora, prima della fine), la compagnia spettrale di morti-vivi che, prigioniera del tempo, gravita intorno alla personalità grandiosamente vacua di Peeperkorn, si mette in cammino al seguito dell'olandese e della sua compagna con una meta precisa: una gita a una cascata per un *déjeuner*, un luogo non ancora descritto, di cui Settembrini aveva parlato ma che Hans Castorp non conosceva. Dopo un tratto in carrozza — le descrizioni si susseguono numerose e non posso ovviamente citarle tutte — la compagnia prosegue a piedi addentrandosi in un bosco:

Der Wald war nicht wie andere, er bot einen malerisch eigentümlichen, ja exotischen, doch unheimlichen Anblick. Er strotzte von einer Sorte moosiger Flechten, war damit behangen, beladen, ganz und gar darin eingewickelt, in langen, mißfarbenen Bärten baumelte das verfilzte Gewirk der Schmarotzerpflanzn von seinen umsponnenen, gepolsterten Zweigen; man sah fast keine Nadeln, man sah lauter Moosgehänge, — eine schwere, bizarre Entstellung, ein verzauberter und krankhafter Anblick. Dem Walde ging es nicht gut, er krankte an dieser geilen Flechte, sie drohte ihn zu ersticken, das war die allgemeine Meinung, während der kleine Zug auf dem Nadelwege vorwärts schritt, im Ohr das Geräusch des Zieles, dem man sich näherte, dies Rumpeln und Zischen, das allmählich zum Getöse wurde und Settembrinis Vorhersage wahr zu machen versprach⁶.

Ci troviamo di fronte a una descrizione di paesaggio in piena regola, pacata, distesa. Pure, fatti esperti dalla

⁶ TH. MANN, *Der Zauberberg*, Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Th. Mann, Stockholm, 1950.

frequentazione della scrittura manniana (e in ogni caso anche il più sprovveduto dei lettori — mosso programmaticamente da Mann come una pedina — avverte con noi lo stesso disagio), sappiamo che anche questa descrizione, come quelle che l'hanno preceduta è tutt'altro che innocente.

Il processo descrittivo si svolge tutto a livello metaforico: il bosco non è come gli altri, è « *malerisch, ja exotisch* », ma ispira disagio, è insidiato da un'inesorabile malattia, agonizza tra filamenti e cascami di muschi e licheni. È una « *verrufene Stelle* », un luogo dannato e opprimente: ha un'apparenza di vita ma è il luogo della morte. Ad dentrarsi in questo bosco è uscire dalle sicurezze, accettare la degradazione della conoscenza, in obbedienza al motto di Castorp 'placet experiri'. Nel contempo ci viene fornita anche un'altra indicazione analogica: il bosco è « *exotisch* ». Non a caso anche la visione di Aschenbach introduce nel contesto un elemento esotico; anche Peeperkorn, l'olandese, presenta esotiche connotazioni: « *ein Mann von Java, ein Kaffeepflanzer ...* », col suo servo malese, con lo stravagante modo di vestire; è inoltre « *vom grossen Format* », parla volentieri ma senza connessioni logiche, ha gesti imperiosi, vuoti di significato; il suo aspetto è quello di un fragile colosso dagli occhi pallidi e la barba rada, il cui volto è tagliato da una bocca amara, maschera della vita.

Ma proseguiamo: nella morte del paesaggio irrompe come un evento la cascata, descritta con vistosa enumerazione di sostantivi spesso onomatopeici:

Eine Wegbiegung gab den Blick auf die überbrückte Wald- und Felsenschlucht frei, in der der Wasserfall niederging; und indem man seiner ansichtig wurde, kam auch die Gehörswirkung auf ihren Gipfel, — es war ein Höllenspektakel. Die Wassermassen stürzten senkrecht nur in einer einzigen Kaskade, deren Höhe aber wohl sieben oder acht Meter betrug, und deren Breite ebenfalls beträchtlich war, und schossen dann weiß über Felsen weiter. Sie stürzten mit unsinnigem Lärm, in welchem sich alle möglichen Geräuscharten und Lauthöhen zu mischen schienen, Donnern und Zischen, Gebrüll, Gejohle, Tusch, Krach, Geprassel, Gedröhn und Glockengeläut, — wahrhaftig wollten

[8]

einem die Sinne davon vergehen. Die Besucher waren dicht herangetreten auf schlüpfrigem Felsengrunde und betrachteten, feucht angeatmet und angesprüht, in Wasserdunst eingehüllt, die Ohren überfüllt und dicht verpolstert vom Lärm, dazu Blicke tauschend und mit verschüchtertem Lächeln die Köpfe schüttelnd, das Schauspiel, diese Dauerkatastrophe aus Schaum und Geschmetter, deren irres und übermäßiges Brausen sie betäubte, ihnen Furcht erregte und Gehörstäuschungen verursachte⁷.

È natura nella sua manifestazione più sfrenata e violenta, così potente da annientare quanto ad essa si accosti: non lascia spazio altro che a sguardi, a cenni disorientati. Le labbra degli attoniti gitanti formano « *Worte des Erstaunens und der Bewunderung, die lautlos blieben* ». Un evento di pari forza, una « *gewaltige Störung* » nello spazio morto del Berghof era stato l'arrivo di Peeperkorn, questo gigantesco mimo della vita, al cui confronto tutti i personaggi, le loro azioni e le loro parole, vengono miseramente e misteriosamente vanificati, un evento capace di modificare e scuotere esistenze larvali e avviarle alla fine. Vediamo come prosegue la descrizione:

Peeperkorn, mit hochgeschlagenem Mantelkragen, den Hut neben sich am Boden, trank Portwein aus einem silbernen Becher mit Monogramm, den er mehrmals leerte. Und plötzlich begann er zu sprechen. Der wunderliche Mann! Es war unmöglich, daß er seine eigene Stimme hörte, geschweige daß die anderen eine Silbe hätten verstehen können von dem, was er verlauten ließ, ohne daß es verlautete. Er aber erhob den Zeigefinger, streckte, den Becher in der Rechten, den linken Arm aus, die flache Hand schräg erhoben, und man sah, wie sein Königsantlitz sich redend bewegte, sein Mund Worte formte, die tonlos blieben, als würden sie in luftleerem Raum gesprochen. Niemand dachte anders, als daß er sein nutzloses Tun, das man mit betretenem Lächeln betrachtete, sogleich wieder einstellen werde, — er aber fuhr fort, sich unter bannenden, Aufmerksamkeit erzwingenden Kulturgebärden seiner Linken in das alles verschlingende Getöse hinein zu äußern, indem er die kleinen, müden und blassen, gewaltsam

⁷ *Ibidem*, p. 883.

[9]

aufgerissenen Augen unter gespannten Stirnfalten abwechselnd auf einen und den anderen seiner Zuschauer richtete, so daß der eben Angeredete gezwungen war, mit hochgezogenen Brauen ihm zuzunicken und offenen Mundes die hohle Hand an die Ohrmuschel zu legen, als ob das die Heillosigkeit der Sache irgend hätte bessern können. Jetzt stand er sogar auf! Den Becher in der Hand, in seinem zerdrückten, fast fußlangen Reismantel, dessen Kragen aufgestellt war, barhäuptig, die hohe, idolhaft gefaltete Stirn vom weissen Haar umflammt, stand er am Felsen und regte das Antlitz, vor das er dozierend den lanzenübertagen Ring seiner Finger hielt, die Undeutlichkeit seines tauben Toastes mit dem bannenden Zeichen der Genauigkeit versehend. Man erkannte an seinen Gebärden und las von seinen Lippen einzelne Wörter, die man von ihm zu hören gewohnt war: « Perfekt » und « Erledigt », — nichts weiter. Man sah sein Haupt sich schräge neigen, zerrissene Bitternis der Lippen, das Bild des Schmerzensmannes. Dann wieder sah man das üppige Grübchen erblühen, sybaritische Schalkheit, ein tanzendes Gewänderraffen, die heilige Unsittsamkeit des Heidepriesters. Er hob den Becher, führte ihn im Halbkreis vor den Augen der Gäste hin und trank ihn in zwei, drei Schlucken so bis zum letzten aus, daß der Boden ganz nach oben stand. Dann reichte er ihn mit ausgestrecktem Arme dem Malaien, der das Gefäß, Hand auf der Brust, entgegennahm, und gab das Zeichen zum Aufbruch⁸.

L'incastro delle analogie è perfettamente concentrico: qui, sull'orlo dell'abisso, si rinnova in forma mimata la parodia dell'Ultima Cena descritta nel capitolo *Vingt et un* e l'approssimazione al silenzio, alla 'Lautlosigkeit' implicita in tutto il romanzo, ha percorso fino in fondo il suo cammino. La parola, che Peepkorn già usava a brandelli, è ormai totalmente negata, la comunicazione, a stento possibile fino a questo momento, è soverchiata da un immenso fragore. Il linguaggio non trova il suo luogo e tace per sempre sostituito dal gesto. In questa scena pietrificata la regale afasia di Peepkorn è metafora di un'afasia cosmica di cui si coglie il riflesso negli sguardi sgomenti degli spettatori.

⁸ *Ibidem*, p. 885-6.

Il suicidio dell'olandese, che segue immediatamente alla gita, è un corollario: l'azione era implicita nella descrizione, il 'fare' contenuto nell' 'essere', che si configura così non solo come la descrizione di un rito ma come nodo strutturale dell'intero episodio Peepkorn, dello *Zauberberg* e — per estensione — dell'opera manniana.

La descrizione si fa carico ormai di quanto è negato al dialogo: è la rappresentazione cioè dell'impossibilità di narrare e quindi della scrittura e tutto questo ci viene, paradossalmente, ancora una volta narrato e descritto.

In questa chiave credo si possa leggere anche tutto il *Faustus* come una gigantesca descrizione — fatta dall'ultimo dei testimoni — dell'apocalisse cui è destinato il linguaggio disancorato ormai dal suo fine ultimo.

Allo scrittore resta il ruolo di testimone che è un ruolo essenzialmente descrittivo⁹. Mann sa bene — e lo racconta — che il grande gioco analogico del mondo, l'infinito rispecchiarsi delle cose non è più rapportabile all'esterno. Oltre le analogie e le metafore è il nulla. L'incastro delle strutture non rimanda ad altro che a se stesso, la « segnatura » non riflette più nulla: resta indecifrabile. Lo « spazio delle somiglianze » (Foucault) non è più un libro aperto, microcosmo nel macrocosmo, specchio di Dio, ma uno scrigno molto simile a una bara, che racchiude al suo interno solo frammenti bene ordinati, il linguaggio impossibile, reperto archeologico di un immenso universo perduto.

IDA PORENA

Istituto Universitario Orientale, Napoli

⁹ Testimoni sono del resto il 'Geist der Erzählung' nell'*Eletto*, Zeitblom nel *Faustus*, così come lo stesso Krull, più che attore della sua storia ne è il testimone nascosto.

¹⁰ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966 passim.

SUMMARY

Within the context of literary conventions, description is perhaps the structural element most closely linked to spatio-structural parameters. It can only be discussed therefore in relation to the function it assumes on each particular occasion, in context. In particular here the writer analyses the function of description in the works of Thomas Mann on the basis of certain examples taken from *Der Tod in Venedig* and *Zauberberg*. An enunciative and symbolic description which constantly refers one forward or back to other enunciations with marked effects of redundancy.

NARRAZIONE E DESCRIZIONE COME
CONCETTI RETORICI

0. Nel suo stimolante saggio *Problèmes théoriques de la description*¹ Mariantonia Liborio, riferendosi alle *Artes Poeticae* del Medio Evo e, in particolare, all'*Ars Versificationis* di Matthieu de Vendôme, individua un momento significativo della riflessione teorica sul concetto di descrizione, sottolineandone innanzitutto il valore complementare rispetto alla narrazione (*descriptio ancilla narrationis*). Tale posizione teorica non è che la risultante di una ricerca secolare tesa a distinguere nella mimesi poetica e nella prassi oratoria i ruoli di queste due operazioni letterarie e i rapporti intercorrenti tra esse.

Alle origini della riflessione teorica sul fatto letterario questa non si configurò ancora con i contorni netti con cui appare nelle sistemazioni medievali. D'altro canto queste ultime non ebbero carattere definitivo e furono destinate a essere rimesse in discussione dai teorici del Rinascimento. Nel lungo dibattito svoltosi intorno a questi concetti, sin dall'Antichità classica fino al Barocco e oltre, si può constatare la ricerca di un equilibrio nell'impiego dei due procedimenti con sfumature interessanti e, in alcuni casi, deviazioni notevoli dallo schema della complementarietà della descrizione alla narrazione, elementi insomma che potrebbero interessare l'odierno dibattito. Vorrei pertanto tentare di abbozzare alcune linee direttive e individuare alcuni momenti significanti della storia di questi concetti nella tradizione poetica e retorica occidentale.

¹ In AION-N (1978), pp. 326-327.

1. IL CONCETTO DI NARRAZIONE

I momenti della narrazione e della descrizione si trovano già intimamente uniti nell'epoca omerica. Solo con Platone e Aristotele però si giunge alla definizione della narrazione come procedimento poetico. Platone intende per narrazione quel modo di rappresentazione poetica in cui « il poeta riferisce volta per volta i discorsi altrui e quando racconta gli avvenimenti intercalati tra i vari discorsi »². A questa definizione si riallaccia Aristotele nella *Poetica* intendendo per narrazione quella mimesi in cui il poeta parla in persona propria³. L'attenzione in quel momento della riflessione era tutta volta alla distinzione del modo drammatico di mimesi da quello narrativo. Dalla definizione platonico-aristotelica derivano quelle posteriori che concordano tutte nel ribadire la centralità del narratore rispetto al modo drammatico in cui la mimesi è affidata agli attori.

L'elemento più fecondo della riflessione aristotelica sulla narrazione è la distinzione tra narrazione organica e narrazione disorganica, la prima caratterizzata da unità di azione, la seconda da una mancanza di tale unità per il prevalere di episodi sconnessi o di azioni secondarie⁴. Anche se la mimesi narrativa lascia per natura maggiore spazio all'inserimento di episodi nell'azione principale che non la mimesi drammatica, anch'essa, per essere chiara e comprensibile, abbisogna di unità di azione⁵. Dall'accentuazione dell'unità di azione consegue la complementarità degli episodi secondari e delle descrizioni. Queste infatti

² PLAT., *Resp.*, 393 B, 5-6: Οὐκοῦν διήγησις μὲν ἔστιν καὶ ὅταν τὰς ῥήσεις ἐκαστὸτε λέγῃ καὶ ὅταν τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων; — trad. ital. di G. PUGLIESE CARRATELLI, in Platone, *Tutte le opere* (Firenze 1974), p. 937.

³ AR., *Poet.*, 1448a, 20-24: καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον ὡς περ Ὀμηρὸς ποιεῖ ἢ ὡς αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμημένους.

⁴ AR., *Poet.*, 1451b, 34-35.

⁵ AR., *Poet.*, 1459b, 17-31 e 1459a, 17-25.

possono essere sottintese nel concetto di episodio, la cui funzione consiste nel concretizzare l'azione nei suoi particolari⁶ e nel variarla per evitare che si produca la noia nel pubblico⁷. La natura degli episodi complementari e delle descrizioni non è approfondita da Aristotele, più preoccupato della coerenza che della varietà mimetica. Questo è anche il motivo per cui egli subordina la rappresentazione dei caratteri e delle passioni all'azione. Sia nel dramma che nell'epica la caratterizzazione dei personaggi deve avvenire in funzione dell'intreccio, spetta all'azione di rivelare le peculiarità dei caratteri e non sarebbe compito del poeta mostrare come da una determinata condizione psicologica nasca un tipo di azione⁸. Nei casi in cui occorra una caratterizzazione esplicita dei personaggi, questa deve essere fatta nel rispetto della regola della verosimiglianza che subordina la rappresentazione dell'individualità alla tipicità delle situazioni morali e sociali.

Diverso e forse più importante della definizione poetica del concetto di narrazione è il trattamento che esso ebbe nella retorica da parte di Corace e Aristotele prima, da parte dei trattatisti successivi poi. Corace infatti fissò per primo il piano del discorso oratorio in cinque parti che passò con lievi modifiche ai trattatisti posteriori: 1) l'esordio 2) la narrazione 3) l'argomentazione 4) la digressione 5) l'epilogo⁹. Aristotele approfondì poi nella *Rhetorica* questi concetti in relazione ai vari tipi del discorso oratorio: giudiziario deliberativo ed epidittico¹⁰.

A differenza della narrazione mimetica, il cui fine è

⁶ AR., *Poet.*, 1455a, 34-1455b, 23.

⁷ AR., *Poet.*, 1459b, 28-30.

⁸ AR., *Poet.*, 1450a, 15-23.

⁹ R. BARTHES, *La retorica antica* (Milano 1979), p. 14.

¹⁰ Secondo Aristotele (*Rhet.*, 1417b. 12-16) la narrazione è meno presente nel discorso deliberativo « perché nessuno può narrare intorno alle cose future: ma pur se vi è narrazione, essa sarà delle cose passate, al fine che, ricordandosi di quelle, gli ascoltatori meglio deliberino intorno al futuro; oppure per accusare, o per lodare » (trad. it. di A. Plebe, Bari 1961), p. 219.

quello di scoprire i momenti significativi della vita umana e di suscitare la gioia della rappresentazione, la narrazione oratoria ha per scopo non tanto la conoscenza e la funzione estetica bensì la manipolazione dell'informazione al fine di persuadere i destinatari del punto di vista sostenuto dall'oratore. Tutte le indicazioni che Aristotele e i trattatisti danno per la composizione della narrazione oratoria mirano quindi a enunciare le caratteristiche che più s'atagliano a tale scopo. Per questo è posta la norma della chiarezza della narrazione, affinché il pubblico abbia le idee chiare sui fatti e sul modo in cui questi si sarebbero svolti. A questa norma fondamentale, già nei tempi di Aristotele, si era aggiunta quella della brevità e della rapidità, ma Aristotele stesso si limita a esigere che la narrazione segua il giusto mezzo tra concisione e lunghezza¹¹. Nella sua esposizione della narrazione Aristotele comprende tratti che noi assegneremmo piuttosto alla descrizione. La narrazione infatti non si limiterebbe all'esposizione di azioni e avvenimenti, ma comprenderebbe anche l'indicazione, sia pure in modo rapido, di tratti psicologici e stati d'animo¹².

Che, al di là delle differenze di finalità, vi sia una intima affinità di natura tra la narrazione mimetica e quella oratoria, risulta dagli esempi poetici che Aristotele adduce per illustrare le sue tesi sulla narrazione oratoria¹³. Entrambe le narrazioni infatti consistono nell'esposizione di avvenimenti, ma diversi sono i loro rapporti con la realtà e la loro realizzazione strutturale e stilistica.

È evidente che la narrazione mimetica non deve sottostare alla norma della verità di fatto, ma solo a quella della verosimiglianza¹⁴. La narrazione oratoria invece è più affine alla narrazione storica, in quanto mira a stabilire verità di fatto, ma differisce da questa perché la finalità della persuasione le imprime, tramite una tecnica com-

¹¹ AR., *Rhet.*, 1416b, 30-36.

¹² AR., *Rhet.*, 1417a, 17 sgg.

¹³ AR., *Rhet.*, 1417a, 29-33 (= Soph., *Antig.* vv. 902-3) e 1417b, 3-5 (= *Odiss.*, XXIII, 310-341).

¹⁴ AR., *Poet.*, 1451a, 36-38.

positiva e stilistica, un carattere partigiano. Che anche la storiografia greca e latina, nella pratica, si sia spesso servita di tecniche retoriche e poetiche, che quindi vi sia stata una contaminazione tra i diversi moduli narrativi, rende più complesso il discorso storico, ma non ci interessa in sede teorica. Dal capitolo IX della *Poetica* risulta chiaro che Aristotele ebbe della narrazione storica soprattutto un concetto cronachistico, intendendola cioè come un'esposizione cronologica e lineare di avvenimenti e azioni.

Dal concetto della narrazione storica deriva nella teoria retorica, quello della narrazione 'nuda', tutta fatti, che conserva nel discorso oratorio la sua importanza perché portatrice delle informazioni indispensabili sullo svolgimento degli avvenimenti in discussione o ricordati. Il modello della narrazione spoglia è univoco per i vari trattatisti che lo considerano un'esposizione di fatti senza l'indicazione delle cause, delle deduzioni che se ne possono fare e delle circostanze in cui si sarebbero svolti, priva anche dell'elemento della descrizione degli aspetti con cui si possono presentare. Nicola di Mira (V sec.), nelle *Progymnasmata*, lo identifica con la narrazione in quanto tale, come esposizione generica di avvenimenti, e ne dà questo esempio: « Gli Ateniesi e i Peloponnesiaci guerreggiarono »¹⁵.

A questo concetto basilare, già agli esordi della retorica, si sovrappone quello della ornamentazione del discorso e della narrazione mediante l'uso di figure chiamate appunto retoriche. Fu Gorgia a dar prevalenza nel discorso oratorio all'aspetto dell'eloquenza, basandosi sul principio della forza magica della parola¹⁶. Secondo lui la forza persuasoria della rappresentazione dei fatti può essere aumentata con un raffinato impiego di mezzi stilistici quali la simmetria delle frasi, le metafore e le allitterazioni. Nasce quindi nella trattatistica retorica, dalla bipolarità del discorso oratorio

¹⁵ NIC. SOPH., *Progymn.*, in L. SPENGLER, *Rhetores graeci*, III (Lipsia 1854), p. 491: ἐπολέμησαν Ἀθηναῖοι καὶ Πελοποννήσιοι.

¹⁶ GORGAS, *Helena* 8 (in M. Untersteiner, *I Sofisti*, II, Firenze 1949, p. 96): εἰ δὲ λόγος ὁ πείσας καὶ τὴν ψυχὴν ἀπατήσας κτλ.

tra l'aspetto argomentativo e quello decorativo, tra informazione e manipolazione, la distinzione tra narrazione 'nuda' e narrazione 'ornata'. L'ornamentazione del discorso, trattata nei manuali di retorica nella parte dedicata all'*elocutio*, occupa nella *Retorica* aristotelica ancora un posto limitato¹⁷, ma prende nella retorica tardo-antica il sopravvento sugli altri aspetti del discorso (*inventio*, *dispositio*, *actio*), avviando sempre più la retorica sulla strada dell'eloquenza e facendo scomparire i confini tra la narrazione mimetica e quella oratoria ornata.

Finché l'oratoria classica conservò la propria funzione nella vita pubblica, la narrazione rimase subordinata ai fini della persuasione. Accanto al valore dei fatti e al fascino della presentazione del discorso grande peso avevano nella narrazione la manipolazione del narrato e le motivazioni dei personaggi che venivano suggerite. La narrazione perciò poteva espandersi, non solo sul piano stilistico, ma anche mediante l'aggiunta di caratterizzazioni di personaggi e di argomentazione varie. Il pensiero retorico nella sua evoluzione postaristotelica tende a precisare la denotazione originaria del concetto di narrazione, riferendolo ai vari ambiti d'uso, e nello stesso tempo ne arricchisce la sfera semantica facendovi rientrare l'elemento della caratterizzazione psicologica e dell'espressione delle emozioni.

La progressiva articolazione del concetto di narrazione è testimoniata, nella retorica latina, dalla tripartizione tra narrazione espositiva di avvenimenti, narrazione digressiva (entrambe di tipo oratorio) e narrazione letteraria (di carattere autonomo). Quest'ultima viene suddivisa in narrazioni riferentisi a fatti e narrazioni riferentisi a persone e possiede per l'oratore una funzione propedeutica¹⁸.

¹⁷ AR., *Rhet.*, 1404b, 3 sgg.

¹⁸ *Rhet. ad Her.*, VIII, 12-13: Narrationum tria sunt genera. Unum est, cum exponimus rem gestam et unumquidque trahimus ad utilitatem nostram vincendi causa (...). Alterum genus est narrationis, quod intercurrit nonnumquam (aut) fidei aut criminacionis aut transitionis aut alicuius apparationis causa. Tertium ge-

Per quanto riguarda i ruoli della narrazione letteraria si distingue tra narrazione storica, favolistica (cioè né vera né verosimile) e fantastica (immaginaria ma anche verosimile)¹⁹, accogliendo quindi nel sistema retorico categorie tipiche della poetica e contribuendo alla contaminazione tra le due arti.

Tale evoluzione non si svolse senza contrasti. Dall'ampia trattazione che Quintiliano dedica alla narrazione risulta che vi erano difensori di un concetto rigidamente funzionale della retorica che si schieravano contro coloro che tendevano ad aprire maggior spazio all'ornamentazione mediante *excursus*, discorsi di persone introdotte nella narrazione e l'espressione delle emozioni²⁰. Quintiliano stesso, pur non rifiutando l'apporto dei mezzi di ornamentazione, cerca di mantenere una linea di giusto mezzo tra le due tendenze. Ma, come sappiamo, la sua battaglia era perdente. La funzione della retorica nella vita pubblica si andava sempre più limitando al discorso epidittico che per sua natura si prestava molto all'ornamentazione di tipo letterario e che nell'insegnamento della retorica godeva di particolare attenzione.

Questo insegnamento da parte sua, con i suoi esercizi propedeutici, accelerò lo scollamento della narrazione dal contesto del discorso oratorio, facendone una tecnica compositiva a sé stante che, sulla falsariga di un canovaccio

nus est id, quod a causa civili remotum est, in quo tamen exerceri convenit, quo commodius illas superiores narrationes in causis tractare possimus. Eius narrationis duo sunt genera: unum quod in negotiis, alterum quod in personis positum est.

¹⁹ *Ibid.*, l.c.: Id, quod in negotiorum expositione positum est, tres habet partes: fabulam, historiam, argumentum. Fabula est, quae neque veras neque veri similes continet res, ut eae sunt, quae tragoedis traditae sunt. Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum.

²⁰ QUINT., *Inst. Or.* IV. 2. 103: Illa quoque de narratione praecipere solent, ne qua ex ea fiat excursio; ne avertatur a iudice sermo; ne alienae personae vocem demus; ne argumentenur. Adiciunt quidam etiam, ne utamur affectibus.

(*preformata materia*), doveva abilitare alla trattazione di qualsiasi argomento in forma narrativa²¹.

La trasformazione della retorica antica da argomentativa in decorativa si compì, com'è noto, nella Neoretorica o Seconda Sofistica (II-IV sec.) che portò in auge i generi della *declamatio* e della *descriptio*. Questo nuovo tipo ostentativo di oratoria si nutriva delle indicazioni e dei precetti contenuti nei numerosi manuali di retorica che andavano sotto il nome di *Progymnasmata* e che fornivano una serie di nuove distinzioni. Apsine di Gadara (III sec.) ad es. distingue, accanto al modello semplice di narrazione spoglia, sei modi di narrazione particolare, patetico, etico, 'potente', grave, encomiastico e 'medio'. Il modo patetico rende in maniera diretta gli stati d'animo dei protagonisti della narrazione e, in particolare, le loro titubanze; quello etico invece rappresenta i caratteri dei protagonisti, o in maniera diretta o in maniera elaborata, e può ampliarsi fino a diventare una descrizione compiuta del carattere (*ἠθοποιία*); la narrazione 'potente' riguarda per lo più persone celebri, non è condotta in modo elementare, ma in modo circostanziato; la narrazione grave non è definita, ma dev'essere intesa come tipica delle occasioni solenni; quella encomiastica contiene un'esposizione di azioni buone in un stile pomposo; anche la narrazione 'media' non è spiegata, ma è probabile che si tratti di una varietà che sta a mezzo tra la narrazione semplice e le forme ornate²².

²¹ R. BARTHES, *o.c.*, p. 25.

²² APSINES, *Ars Rhet.* in L. SPENGLER, *Rhet. gr.*, Lipsia 1853, p. 350): "Ὅλως δὲ καθόλου τῶν διηγήσεων αἱ μὲν εἰσι παθητικαί, αἱ δὲ ἠθικαί, αἱ δὲ σφοδραί, αἱ δὲ πάνυ ἐν βαρύτητι, αἱ δὲ ἐγκωμιαστικαί, αἱ δὲ μεσαί. αἱ μὲν οὖν ἐγκωμιαστικαὶ εὐεργεσιῶν διέξοδον ἔχουσιν. αὗται τοίνυν ποιητικώτεραι καὶ πανηγυρικώτεραι. Πρόσεστι δὲ αὐταῖς τὸ ἐπαχθές. Αἱ παθητικαὶ διηγήσεις οὐ πολὺν ἔχουσιν ὀφείλουσι κόσμον, ἐκλύουσι γὰρ τὸ ἐναργές τοῦ πάθους. χρήσιμοι γὰρ ἐν αὐταῖς καὶ αἱ διαπορήσεις τί χρῆ, σιγᾶν ἢ λέγειν; καὶ οἱ μελλισμοί. (359) αἱ σφοδραὶ διηγήσεις μάλιστα κατὰ τῶν ἐνδόξων γίνονται. εἰσάγονται δὲ οὐ ψιλαί ἀλλὰ πολλάκις μετὰ κατηγορίας. (...) Αἱ ἠθικαὶ διηγήσεις διχῶς νοοῦνται, ἢ ὡς ἐσηματισμέναι ἢ ὡς ἦθος ἔχουσαι ὑφεμένον.

2. LA DESCRIZIONE

2.1. *La descrizione come concetto stilistico*

È nell'ambito di questa trattatistica che dobbiamo cercare l'elaborazione anche del concetto di descrizione. Questo nelle retoriche di Aristotele, Cicerone e Quintiliano — per limitarci alle più note — non aveva ancora assunto una fisionomia ben definita paragonabile a quella della narrazione.

L'origine di questo concetto, comunque, è contenuta anch'essa nella *Retorica* di Aristotele, non nella parte dedicata alla disposizione del discorso — dove saremmo inclinati a cercarlo —, bensì nella parte sulla elocuzione, e precisamente nel III libro dove l'autore tratta dei modi per rendere l'elocuzione più piacevole e spiritosa. I mezzi per raggiungere questo fine sarebbero tre: la metafora, l'antitesi e la vivacità o, secondo una diversa lezione manoscritta, l'efficacia icastica (*ἐνέργεια* o *ἐνάργεια*)²³. Per vivacità egli intende un modo di rappresentare le cose « come se avvenissero ora e non in futuro »²⁴, definito anche « un porre l'azione sotto gli occhi » che è « l'effetto prodotto dalle parole che rappresentano le cose in azione », come quando si parla « dell'età migliore dell'uomo come 'fiorenti' »²⁵. Dagli esempi citati da Aristotele risulta che la *enèrgeia* è una forma particolare della metafora, quella appunto che spicca per vigore e vivacità.

Affine a questo concetto, e spesso confuso con esso,

²³ AR., *Rhet.*, 1410b, 35-36: δεῖ ἄρα τούτων στοχάζεσθαι τριῶν, μεταφορᾶς ἀντιθέσεως ἐνεργείας (οἰ: ἐναργείας); cf. A. WARTELLE, in AR., *Rhet.* (Parigi 1973), p. 114: ἐναργείας n'est pas à exclure absolument.

²⁴ AR., *Rhet.*, 1410b, 33-35: ἐτι εἰ πρό ὀμμάτων ποιεῖ ὄραν γὰρ δεῖ πρακτόμενα μᾶλλον ἢ μέλλοντα.

²⁵ AR., *Rhet.*, 23-29: λεκτέον δὲ τί λέγομεν πρό ὀμμάτων, καὶ τί ποιῶσι γίνεται τοῦτο. λέγω δὲ πρό ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει, οἷον τὸν ἀγαθὸν ἄνδρα φάναι εἶναι τετράγωνον μεταφορά, (ἄμφω γὰρ τέλεια), ἀλλ' οὐ σημαίνει ἐνεργείαν ἀλλὰ τὸ « ἀνθοῦσαν ἔχοντος τὴν ἀκμήν » ἐνέργεια (cf. ISOCR., *Phil.*, 10).

anche a causa della notevole somiglianza fonetica, è quello di *enàrgeia* che denota la plasticità e l'efficacia icastica. A quest'ultimo concetto c'è un accenno nella *Poetica* di Aristotele dove l'autore disserta dell'importanza per il poeta drammatico di immaginarsi le scene che egli intende raffigurare. Qui risulta chiaro il significato fondamentale del termine, riferendosi l'autore alle circostanze dell'azione drammatica che debbono essere appropriate ad essa²⁶. Le componenti semantiche del concetto sono quindi la evidenza e la concretezza della rappresentazione.

I passi aristotelici acquistano maggiore trasparenza se interpretati alla luce di un passo del *Politico* di Platone in cui, a proposito del ritratto dell'uomo politico, si distinguono i tratti esteriori o contorni di esso dal 'rilievo' (*ἐνάργεια*). Quest'ultimo si ottiene con i colori²⁷. Si tratta qui della distinzione tra disegno e pittura che mostra una forte analogia con quella tra racconto nudo e racconto ornato della retorica. Va sottolineato tuttavia che nel concetto di *enàrgeia* la nozione di concretezza descrittiva è subordinata a quella di icasticità. Particolarmente illustrativo a questo riguardo è un passo delle *Eikones* di Filostrato il giovane: « Quando si riesce quasi a sentire nella parola scritta il muggire dei buoi e quando il fiume per il quale passano i buoi sembra scrosciare, come si può non parlare di un alto grado di plasticità- »²⁸.

Essendo questo tipo di rappresentazione impossibile

²⁶ AR., *Poet.*, 1455a, 22-26: Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῆ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμιμάτων τιθέμενον. οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα (οἱ ἐνεργέστατα) [ὁ] ὁρῶν ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκει τὸ πρέπον καὶ ἥμισυ ἂν λαμβάνει [τὸ] τὰ ὑπεραντία.

²⁷ PLAT., *Polit.*, 277c: Ἀτεχνῶς ὁ λόγος ἡμῖν ὥσπερ ζῶον τὴν ἔξωθεν περιγραφὴν ἔοικεν ἱκανῶς ἔχειν, τὴν δὲ οἷον τοῖς φαρμάκοις καὶ τῆ συγκράσει τῶν χρωμάτων ἐνάργειαν οὐκ ἀπολειφέναι πῶ.

²⁸ PHILOSTR. JUN., *Imag.* (in *Philostr. Imagines et Callistr. Staturae*, rec. F. Jacobs, Lipsia 1825, p. 129): Τὸ δὲ καὶ μυκωμένων (τῶν βοῶν) ὥσπερ ἀκούειν ἐν τῇ γράφῃ, καὶ τὸν ποταμὸν κελάδοντα εἶναι δοκεῖν, παρ' ὃν οἱ βῆες, πῶς οὐκ ἐναργείας πρόσω.

senza l'impiego di un lessico non solo particolare, ma spesso anche esteso, si giunge facilmente al significato di amplificazione descrittiva che riscontriamo nel *Perì Hermeneias* dello Pseudo-Demetrio (I sec.). Nella sua definizione del concetto di *enàrgeia* la nozione di esattezza analitica prende il sopravvento su quella di evidenza icastica: « Il rilievo nasce innanzitutto dalla precisione delle parole e dal non tralasciare o sopprimere nulla »²⁹. La definizione più completa però sembra essere quella di uno scoliaste anonimo del *Perì Ideōn* di Ermogene di Tarso (II sec.) secondo il quale « la *enàrgeia* nasce quando non solo si parla di un luogo, ma anche delle caratteristiche che appartengono a quel luogo e quando si produce la parola come un'immagine »³⁰. Non è casuale che la definizione più limpida e completa di questo concetto si riscontri in un testo della tarda Antichità, essendo questa l'epoca, come detto poc'anzi, in cui la narrazione e la descrizione si rendono autonome dal discorso oratorio tradizionale.

Sorgono intanto nella retorica ellenistica, accanto al termine *enàrgeia*, altri termini quali *diatyposis*, *hypotyposis* ed *ekphrasis* che denotano press'a poco lo stesso concetto, ma che era cura dei trattatisti distinguere con minuzia. Una tale fioritura di termini è indice di una moda descrittivistica che Quintiliano riesce ancora a contenere nei limiti della retorica ciceroniana. Tuttavia anche egli attribuisce grande importanza alla virtù stilistica dell'*enàrgeia*, da lui resa con *evidentia*, e riconosciuta come principale mezzo di ornamentazione³¹. Egli ci interessa particolarmente in questa sede perché connette esplicitamente la *evidentia* alla narrazio-

²⁹ PS. DEMETR., *De Eloc.*, 215: Γίνεται δὲ ἐνάργεια, πρῶτον μὲν ἐξ ἀκριβολογίας καὶ τοῦ παραλείπειν μηδὲν, μηδ' ἐκτέμνειν.

³⁰ SCHOL. ANON. HERMOG. *De Ideis*: ἐνάργεια γίνεται κατὰ μὲν ἐνομοίαν, ὅταν μὴ μόνον λέγῃς τόπον, ἀλλὰ καὶ τὰ παρακολουθοῦντα τῷ τόπῳ, καὶ ὅταν ὡς ἐν εἰκόνι προάγῃς (cit. da H. STEPHANUS, *Thes. Ling. Graec.*, Parigi 1835, p. 1002, s.v. ἐνάργεια).

³¹ QUINT., *Inst. Or.*, VIII, 3,61: Itaque ἐνάργειαν, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia, vel, ut alii dicunt, repraesentatio, quam perspicuitas (...) inter ornamenta ponamus.

ne, definendo la seconda come esposizione dei fatti e la prima come modo efficace di presentarli³². La *evidentia*, che è affine alla virtù della *perspicuitas*, ne differisce per un plusvalore stilistico e rientra perciò nella categoria della ornamentazione³³. Altrove lo stesso autore torna a questo concetto per trattarlo tra le figure del pensiero, affermando tra l'altro che tipica di questa figura è l'esposizione non generica ma dettagliata³⁴. Egli pone il concetto, inoltre, sullo stesso piano della *diatyposis* e *hypotyposis*, tutte figure in cui « le parole con cui si esprimono le cose sembrano piuttosto esser viste anziché udite »³⁵.

Nel definire la distinzione tra narrazione e descrizione Quintiliano si avvale dell'opposizione tra la nudità della narrazione e la ricchezza di colori della descrizione, interpretandola come opposizione di aridità cronachistica e rappresentazione dinamica: « Tipica di questa figura (della *diatyposis*) è la qualità di una maggiore evidenza. Perché sembra che il fatto non venga narrato ma messo in scena »³⁶. Se Quintiliano non distingue con troppa sottigliezza i vari termini, questi vengono invece sviscerati dai trattatisti greci. Sarebbe erroneo, comunque, scorgere in questa minuzia soltanto pedanteria anziché valutarla come segno di una ricerca tenace per comprendere a fondo la natura della descrizione, i suoi vari aspetti e i suoi rapporti con la narrazione.

³² *O.c.*, IV, 2, 63: *Evidentia in narratione, quantum ego intelligo, est quidem magna virtus. cum quid veri, non dicendum, sed quodammodo etiam ostendendum est.*

³³ *O.c.*, VIII, 3, 6: *Ornatum est, quod perspicuo ac probabili plus est.*

³⁴ *O.c.*, IX, 2, 40: *Illa vero, ut ait Cicero, sub oculis subiectio fieri solet, cum res non gesta indicatur, sed, ut sit gesta ostenditur; nec universa, sed per partes; quem locum proximo libro subiecimus evidentiae.*

³⁵ *O.c.*, l.c.: *Ab aliis υπό τύπωσις dicitur, proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur, quam audiri.*

³⁶ *O.c.*, IX, 2, 43: *Habet enim haec figura manifestius aliquid. Non enim narrari res, sed agi videtur.*

Possiamo dedurre dalle definizioni dei concetti di narrazione e descrizione fin qui esaminate che la distinzione tra narrare e descrivere non era tanto, come nella narratologia odierna, quella tra *faire et être*³⁷, bensì tra informazione generica e rappresentazione concreta e vivace. In questo schema la descrizione non fungeva da ancella alla narrazione, ma era, al contrario, l'apice di questa. La narrazione rivestiva grande importanza nelle tre specie del discorso oratorio; nel discorso giudiziario perché poneva le basi di fatto per l'argomentazione; nel discorso deliberativo perché chiariva l'antefatto della situazione su cui occorreva decidere; nel discorso epidittico perché esponeva gli elementi degni di elogio o di biasimo. In quest'ultimo tipo di discorso la narrazione era di solito ampia e circostanziata, avvicinandosi alla descrizione³⁸.

L'appello della narrazione comunque era rivolto soprattutto alla ragione, mentre la suggestione e la forza emotiva dell'esposizione erano affidate alla descrizione. Tale aspetto della descrizione rientrava nella categoria della *amplificatio*, cioè la tecnica per ingrandire i dati naturali coi mezzi dell'arte. Questo rapporto tra narrazione e descrizione è definito con chiarezza da alcuni trattatisti della Seconda Sofistica. Troviamo a proposito nelle *Progymnasmata* di Nicola di Mira l'affermazione che nei tre tipi di discorso oratorio vi sia bisogno di usare le descrizioni « per persuadere meglio » e che nell'accusa e nella difesa non si possa fare a meno dell'ingrandimento che viene dal descrivere³⁹. Uno dei commentatori dei discorsi di Demostene, Ulpiano Retore, fa derivare l'effetto di in-

³⁷ Ved. M. A. LIBORIO, in « AION-N », Napoli 1978 (XXI), p. 321.

³⁸ AR., *Rhet.*, 1416b, 16-18: *διήγησις δ' ἐν μὲν τοῖς ἐπιδεικτικοῖς ἐστὶν οὐκ ἐφεξῆς ἀλλὰ κατὰ μέρος· δεῖ μὲν γὰρ τὰς πράξεις διελεῖν ἐξ ὧν ὁ λόγος.*

³⁹ NIC. SOPH., *Progymn.*, in L. SPENGLER, *o.c.*, III, 492/3: *τριῶν δὲ ὄντων εἰδῶν, τοῦ τε δικανικοῦ λέγω καὶ πανηγυρικοῦ καὶ συμβουλευτικοῦ, ἐν πᾶσιν ἡ χρεῖα τοῦ προγυμνάσματος τούτου εὐρεθήσεται, καὶ γὰρ συμβουλευόντες ἀνάγκη ἔχομεν πολλάκις ἐκφράσαι τούτο, περὶ οὗ ποιοῦμεθα τοὺς λόγους, ἵνα μᾶλλον πείσωμεν, καὶ κατηγοροῦντες ἢ ἀπολογουμένοι δεόμεθα τῆς ἐκ τοῦ ἐκφράζειν αὐξήσεως.*

grandimento direttamente dall'essenza del descrivere: « la descrizione (*diatyposis*), in quanto pone sotto gli occhi gli avvenimenti, accresce l'ingrandimento »⁴⁰. Che l'ingrandimento operato dalla descrizione implichi qualità patetiche, risulta dalla definizione che Ulpiano dà del concetto di *diatyposis*, la quale si caratterizza appunto per il rappresentare con forza emotiva⁴¹. Infine è propria della *amplificatio* una particolare dimensione estetica, quella della magnificenza dell'elocuzione che spesso si manifesta nella descrizione ampia, « partendo dalle qualità che una cosa non ha » e di cui Aristotele porta come esempio una topografia del prolisso poeta ciclico Antimaco di Colofone (V-IV sec. a. C.): « è una piccola collina spazzata dal vento »⁴².

L'opposizione retorica tra narrazione e descrizione mostra analogie con quella tra l'oggetto e le modalità della mimesi poetica secondo la nota distinzione aristotelica. Il poeta invero non è tale per i fatti che narra o mette in scena, ma per il modo in cui sa renderne l'universalità e la plausibilità⁴³. Nella poetica alessandrina che si riflette nel pensiero di Orazio, la tesi dell'originalità del poeta diventa più esplicita ed è collocata, fra l'altro, nel modo in cui questi riesca a rinnovare soggetti e linguaggi tradizionali⁴⁴. Anche nella retorica, più essa si sviluppava in senso estetico-letterario, più l'originalità dell'oratore era ricercata nelle sue capacità mimetiche e nel suo virtuosismo

⁴⁰ ULP. RHET. in *Orat. Contra Midiam* (in *Demostenis et Aeschinidis ... Opera*, Francoforte 1604, p. 657E): ἐπειδὴ ὑπ' ὄψιν ἄγουσα τὰ πράγματα, πλείω ποιεῖ τὴν αὐξήσιν.

⁴¹ ULP. RHET. in *Orat. De falsa Legat.*, o.c., p. 361, 2: διαφέρει δὲ ἡ διατύπωσις τῆς ἐκφράσεως τῷ μὲν διατύπωσιν διὰ παθὸς τι λέγεσθαι.

⁴² AR., *Rhet.*, 1408a, 1-3: καὶ τὸ Ἀντιμάχου χρήσιμον, ἐξ ὧν μὴ ἔχει λέγειν, ὃ ἐκεῖνος ποιεῖ ἐπὶ τοῦ Τευμησοῦ, ἔστι τις ἡνεμέεις ὀλίγος λόφος.

⁴³ AR., *Poet.*, 1447a, 16-18.

⁴⁴ HOR., *Ars Poet.*, 47-48: Dixeri egregie, notum si callida verbum // Reddiderit iunctura novum: 131-134: Publica materies privati iuris erit, si // Non circa vilem patulumque moraberis orbem, // Nec verbum verbo curabis reddere fidus // Interpres ...

stilistico. Nel clima della Seconda Sofistica quindi l'accento si sposta definitivamente dal polo della narrazione, breve, sobria e nitida per definizione, a quello della descrizione, ovvero dall'esposizione logica a quella patetica e colorita.

Al di là delle distinzioni piuttosto sottili, i concetti di narrazione, descrizione narrativa e descrizione patetica sono correlati nella trattatistica al concetto basale di esposizione. Nicola di Mira definisce la *ekphrasis* come « discorso narrativo che pone sotto gli occhi le cose da chiarire » e più esplicita ancora è la definizione di Giorgio Cherobosco: « la *ekphrasis* è una narrazione dall'articolazione sottile che pone, in modo chiaro, il narrato quasi sotto gli occhi »⁴⁵. Il chiarimento più limpido dei rapporti tra descrizione patetica, descrizione ecfraistica e narrazione si trova tuttavia in un passo del commento di Ulpiano Rettore al discorso *Contra Midiam* di Demostene: « La *diatyposis* ha la massima affinità con la *ekphrasis* e la narrazione. In tutte queste forme di discorso infatti c'è un'esposizione di avvenimenti verificatisi. Ma la narrazione ha una esposizione semplice e disadorna, mentre la descrizione (*diatyposis*) gonfia tutto e fa uso dell'evidenza icastica; inoltre la narrazione procede con ordine ed è legata da congiunzioni, la descrizione invece è ricca di incisi e procede libera con variazioni di figure »⁴⁶.

Con Ulpiano siamo quindi arrivati alla piena elaborazione del concetto che ci occupa. La descrizione, affine

⁴⁵ NIC. SOPH., *Progymn.*, ed. L. SPENGLER, o.c., III, p. 491: ἔκφρασις ἐστὶ λόγος ἀφηγηματικὸς, ὑπ' ὄψιν ἐναργῶς ἄγων τὸ δηλούμενον. — Georg. Choeroboscos, *De trop. poet.*, ed. L. Spengel, o.c., III, p. 251: ἔκφρασις δὲ ἡ λεπτομερῆς διήγησις, ἢ ἐναργῶς καὶ σχεδὸν εἰς ὄψιν φέρουσα ἡμῖν τὸ διηγούμενον, ὅπως ἔχει θέσεως καὶ κάλλους.

⁴⁶ ULP. RHET., in *Orat. contra Midiam*, o.c., p. 657E: ἔχει δὲ συγγένειαν πλείστην πρὸς τε ἔκφρασιν καὶ διήγησιν. Ἐν ἅπασιν γὰρ τούτοις ἔκθεσις ἐστὶ πραγμάτων γεγονότων ἀλλὰ τὸ μὲν διήγημα ἀπλῆν καὶ ἀκατάσκευον ἔχει τὴν ἔκθεσιν, ἢ δὲ διατύπωσις τὸ πᾶν αὐξήσει καὶ ἐνεργείᾳ χρήται καὶ αὐτὸ μὲν διήγημα κατ' ἀκολουθίαν πρόβεισι, τοῖς συνδέσμοις ἐνούμενον. ἢ δὲ διατύπωσις κομματικὴ ἐστὶ καὶ ἀόλυτος δι' ἐξαλλαγῆς σχημάτων προΐουσα.

alla narrazione per il contenuto informativo, ne differisce come *diatyposis* ed *enàrgeia*, sia per mezzi stilistici sia per effetti. Come termine medio tra narrazione e *diatyposis/enàrgeia* appare il concetto di *ekphrasis* col quale usciamo dal campo puramente stilistico ed entriamo in quello degli elementi strutturali del discorso oratorio.

2.2. *La descrizione come concetto strutturale e come genere autonomo*

La *ekphrasis* ha origini teoriche diverse dalla *enàrgeia*, dalla *diatyposis* e dalla *hypotyposis*, essendo uno sviluppo della *digressio* o *egressio*, che aveva nell'ambito della *dispositio* del discorso oratorio « l'esistenza di una parte mobile, la cui funzione è quella di far brillare l'oratore, come l'elogio della Sicilia nel *Verre* di Cicerone »⁴⁷. La digressione era per lo più inserita nella *narratio* e aveva lo scopo di « ricercare motivi di accusa, di analogia, di diletto, che hanno rapporto con l'argomento trattato o che si introduca al fine di amplificazione »⁴⁸. Nella retorica classica aveva ancora un posto modesto, dovendosi inserire in modo naturale nella narrazione come afferma Cicerone in *De Oratore*⁴⁹. Ma l'evoluzione della retorica in senso più letterario finì con l'accrescere l'importanza anche della digressione e col conferirle una certa autonomia. Secondo Lausberg la digressione consiste nell'inserire nella narrazione « pensieri narrativi come l'*exemplum*, descrittivi (*evidentia*) o che adempiono alla funzione di argomentare (*enthymema*, *similitudo*), adornare e infinitizzare »⁵⁰. Essa non è dunque per sua natura sempre descrittiva, perché può essere anche narrativa o argomentativa.

⁴⁷ R. BARTHES, *o.c.*, p. 50.

⁴⁸ CIC., *De Inventione*, I, 27: alterum (genus narrationis), in quo digressio aliqua extra causam aut criminationis aut similitudinis aut delectationis non alienae ab eo negotio, quo de agitur, aut amplificationis causa interponitur.

⁴⁹ CIC., *De Orat.*, III, 203, 1: et ab re digressio, in qua cum fuerit delectatio, tum reditus ad rem aptus et concinnus.

⁵⁰ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* (Bologna 1969), p. 244.

L'evoluzione stessa della retorica però privilegiò sempre più il momento descrittivo, facendo coincidere la digressione con la *ekphrasis*.

Da elemento strutturale della *narratio* la *ekphrasis* si costituì nella Seconda Sofistica come genere oratorio autonomo che ebbe fortuna soprattutto nel II secolo con opere quali le *Eikones* di Filostrato (160/170 - 244/249), celebre descrizione di una raccolta di dipinti a Napoli, molto apprezzata, fra gli altri, da Goethe, in cui la *ekphrasis* diventa la base e la sostanza del discorso epidittico⁵¹. L'opera fu presto considerata un modello nel suo genere e ispirò imitazioni come le *Eikones* di Filostrato il giovane e le *Ekphraseis* di Callistrato (IV secolo). Quest'ultima opera descrive trecento statue che l'autore avrebbe ammirate in varie città greche e persino in Egitto. A lui si riconnette per alcuni aspetti l'atticista Luciano di Samosata, per altro spregiudicato schernitore della vanità degli oratori. In *Peri Oikou* diede una splendida descrizione di una sala da festa. Tale moda descrittiva fu stimolata non solo dalla ricerca dell'effetto estetico che ormai caratterizzava i discorsi epidittici, ma anche dalla viva curiosità per le varietà etniche e culturali del vasto Impero. Il gusto della descrizione, seppure in forme meno brillanti, ebbe tra i suoi canali anche il genere della guida di viaggio (Pausania, Ateneo) e le opere dei geografi (Strabone, Plinio, Avieno), in cui l'interesse scientifico a volte si fonde con quello estetico. Tipici di questa tendenza sono i poemi descrittivi *Mosella* di Ausonio (ca. 310-dopo 393) e *De reditu suo* di Rutilio Namaziano (V secolo).

Il rilievo che la descrizione assume nella letteratura greca e latina del tardo Impero funge da stimolo alla teorizzazione retorica che prende coscienza della peculiarità di questo procedimento letterario e dei suoi rapporti con la narrazione. Tale interesse è testimoniato dai trattati retorici di Ermogene di Tarso (II sec.), Aftonio di Antiochia, Nicola Sofista di Mira ed altri che per lo più dedicano nelle loro opere un capitolo alla *ekphrasis*.

⁵¹ A. LESKY, *Gesch. der gr. Lit.* (Bern / Monaco, 1963), p. 893.

2.3. La tecnica della descrizione

Ai fini della costituzione di una tradizione e di una tecnica descrittive è molto importante il fatto che le scuole retoriche elaborarono un codice cui informare sia la narrazione sia la descrizione. La trattazione al riguardo si articola in genere nella definizione del concetto, nella indicazione dell'ambito e della tecnica d'applicazione, mostrando, tra i vari trattatisti, una netta convergenza di idee.

Le definizioni rilevano il carattere espositivo, narrativo e mimetico della descrizione; il suo ambito comprende gli avvenimenti, le persone, i luoghi e i tempi, gli animali e le piante⁵². La tecnica di realizzazione può essere, come nella narrazione, semplice o elaborata. È semplice quando un solo soggetto (persona, luogo, animale, ecc.) è descritto, è elaborata, mista o composta quando persone o avvenimenti sono descritti in relazione a tempo e luogo⁵³.

I trattatisti non si limitano soltanto a constatare le peculiarità della descrizione, ma intervengono anche con utili consigli destinati agli allievi delle scuole retoriche. Una delle principali norme per la tecnica della descrizione è quella della completezza cui si affianca la norma della comprensibilità. Quando si descrive una persona bisogna procedere con ordine e passare in rassegna tutti gli elementi della sua vita, del suo aspetto fisico e del suo carattere « dall'inizio alla fine, da capo a piedi »⁵⁴. Gli avveni-

⁵² ΑΡΗΤΗ., *Progymn.*, ed. L. SPENGLER, o.c., II, 46: ἐκφραστέον δὲ προσώπα τε καὶ πράγματα, καιρούς τε καὶ τόπους, ἄλογα ζῷα καὶ πρὸς τούτοις φυτά. — ΗΕΡΜΟΓ., *Progymn.*, o.c., p. 16: γίνονται δὲ ἐκφράσεις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ τόπων καὶ χρόνων καὶ πολλῶν ἑτέρων.

⁵³ ΑΡΗΤΗ., *Progymn.*, o.c., pp. 46-47: τῶν δὲ ἐκφράσεων αἱ μὲν εἰσιν ἀπλαῖ, αἱ δὲ συνεζευγμέναι. καὶ ἀπλαῖ μὲν ὡς αἱ πεζομαχίας ἢ ναυμαχίας διερχόμεναι, συνεζευγμέναι δὲ ὡς αἱ πράγματα καὶ καιρούς ἅμα συνάπτουσαι. Cf. ΗΕΡΜΟΓ., *Progymn.*, o.c., p. 16: γένοιτο δ' ἂν τις καὶ μικτὴ ἐκφρασις.

⁵⁴ ΑΡΗΤΗ., *Progymn.*, o.c., I.c.: ἐκφράζοντας δὲ δεῖ πρόσωπα μὲν ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπὶ τὰ τελευταῖα ἵεναι, τουτέστιν ἀπὸ κεφαλῆς ἐπὶ πόδας.

menti vanno descritti con senso logico, chiarendo le loro cause, i loro aspetti e le loro conseguenze⁵⁵. Nella descrizione di una battaglia ad es. conviene badare ai preparativi, quali la leva e le spese militari, poi al conflitto stesso nelle sue varie fasi, alle perdite e ai trionfi nonché ai postumi della battaglia, come la riduzione in schiavitù dei vinti⁵⁶. Per dare efficacia alle descrizioni vanno esaltati potenziali elementi emotivi, quali le attese e le paure, i dolori e le gioie.

Le indicazioni generali per la tecnica descrittiva sono da alcuni trattatisti elaborati in un sistema di norme più dettagliato, costruito sulla base del repertorio dei *topoi* o *loci*, trasferiti dalla parte della *inventio* del discorso oratorio a quella della *dispositio*. I *loci* che nella *inventio* servono a scoprire gli argomenti e i punti di vista adatti alla *quaestio* oratoria si ritrovano, sin da Marciano Cappella (V sec.), come *elementa narrationis* alla base della struttura della *narratio/descriptio* e comprendono le categorie della persona (*locus a persona*), del fatto (*locus a re*), della causa (*locus a causa*) e del tempo (*locus a tempore*).

La trattazione della descrizione viene in genere conclusa con alcuni cenni sulla realizzazione stilistica di essa. Il principio stilistico di partenza è uguale a quello della narrazione, cioè la chiarezza, mentre la brevità della narrazione che è in contrasto con la completezza dell'informazione, tipica della descrizione, viene a cadere per essere sostituita dall'evidenza icastica⁵⁷. Rispetto ai contenuti par-

⁵⁵ *Ibid.*, I.c.: πράγματα δὲ ἀπὸ τῶν πρὸ αὐτῶν τε καὶ ἐν αὐτοῖς, καὶ ὅσα ἐκ τούτων ἐκβαίνειν φιλεῖ.

⁵⁶ ΗΕΡΜΟΓ., *Progymn.*, o.c., p. 16: ἐπιχειρήσομεν δὲ τὰ μὲν πράγματα ἐκφράζοντας ἀπὸ τῶν προγεγονότων καὶ ἐν αὐτοῖς γενομένων καὶ ἐπισυμβαινόντων, ὅσον εἰ πολέμου λέγομεν ἔκφρασιν, πρῶτον μὲν τὰ πρὸ τοῦ πολέμου ἐροῦμεν, τὰς στρατολογίας, τὰ ἀναλώματα, τοὺς φόβους. εἶτα τὰς συμβολάς, τὰς σφαγὰς, τοὺς θανάτους. εἶτα τὸ τρόπαιον, εἶτα τοὺς παῖνας τῶν νενικηκότων, τῶν δὲ τὰ δάκρυα, τὴν δουλείαν.

⁵⁷ ΗΕΡΜΟΓ., *Progymn.*, I.c.: ἀρεταὶ δὲ ἐκφράσεως μάλιστα μὲν σαφήνεια καὶ ἐνάργεια. δεῖ γὰρ τὴν ἐρμηνείαν διὰ τῆς ἀκοῆς σχεδὸν τὴν ὄψιν μηχανᾶσθαι.

ticolari dei vari tipi di descrizione vale la regola dell'adeguatezza dello stile per cui ad un soggetto con svariati aspetti deve corrispondere uno stile colorito e ad un soggetto arido invece uno stile secco⁵⁸. Per il carattere letterario che la descrizione può assumere, è applicabile ad essa la tecnica poetica della mimesi che trova il suo limite soltanto nelle esigenze particolari del genere oratorio⁵⁹.

3. SVILUPPI POSTCLASSICI

La teoria retorica della narrazione e della descrizione nella formulazione tardoclassica di Ermogene fu trasmessa al Medio Evo nella traduzione fatta da Prisciano (VI sec.) della sua opera *De Ideis*, che ebbe fortuna come uno dei testi autorevoli per l'insegnamento della retorica nelle scuole del Medio Evo⁶⁰. Le teorie retorico-letterarie riprendono poi vigore nelle *artes dictaminis* e nelle *artes poeticae* sin dal dodicesimo secolo, riallacciandosi alle teorie elaborate nella tarda Antichità con la loro accentuazione dell'importanza delle descrizioni e dell'uso dei *loci*.

Fondamentale nel pensiero retorico del Medio Evo diventa la teoria dell'*amplificatio* in cui si fondono le teorie sull'effetto patetico del discorso, sulla digressione e sulla descrizione. Ormai la teoria classica della *narratio brevis, perspicua et verisimilis* ha ceduto il passo a quella sull'ornato, inteso non solo come procedimento stilistico ma anche compositivo. Infatti il termine *amplificatio*, che nella retorica classica aveva avuto principalmente il significato di ingrandimento partigiano, consistendo nell'esagerazione o nell'attenuazione dell'importanza dei fatti narrati a se-

⁵⁸ *Ibid.*, I.c.: ἔτι μέντοι συνεξομοιοῦσθαι τὰ τῆς φράσεως ὀφείλει τοῖς πράγμασιν ἂν ἀνθρῶν τὸ πράγμα, ἔστω καὶ ἡ λέξις τοιαύτη, ἂν αὐχμηρὸν τὸ πράγμα, ἔστω καὶ ἡ λέξις παραπλησία.

⁵⁹ APHTH., *Programm.*, o.c., p. 47: καὶ ὅλως (sc. δεῖ) ἀπομιμεῖσθαι τὰ ἐκφραζόμενα πράγματα.

⁶⁰ E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur u. Lateinisches Mittelalter* (Bern/Monaco⁸, 1973), p. 70.

conda dell'intenzione dell'oratore, nella trattatistica del dodicesimo secolo assunse il significato precipuo di ampliamento orizzontale⁶¹. Termine medio di tale sviluppo è la fase tardo-antica in cui l'amplificazione si spoglia della propria intenzionalità partigiana per diventare una categoria estetica che serve « a provocare nel pubblico una esperienza di valore » tramite l'applicazione dell'ornamentazione stilistica⁶².

L'accrescimento orizzontale « consiste nell'ampliamento dello spazio espressivo, che avviene quando per l'espressione dell'accrescimento vengono usate più idee (*res*) e più formulazioni linguistiche (*verba*) di quanto non fossero necessarie per l'espressione priva di tale ingrandimento »⁶³. L'elemento caratterizzante della teoria medievale della descrizione è appunto che essa viene concepita come accrescimento orizzontale, sul piano tematico e sul piano stilistico. Ad essa si oppone la *abbreviatio*. Tra i due procedimenti antitetici viene nettamente privilegiata dai teorici medievali (Geoffrey of Vinsauf, Matthieu de Vendôme) l'*amplificatio*, essendo la *brevitas* considerata oscura (*obscura brevitatis*) e perciò contraria all'ideale della chiarezza (*sermo dilucidus et planus*). A questa chiarezza appunto serviva la *amplificatio*, il cui scopo era di illustrare, rendere evidenti e incisivi i significati. Sul piano stilistico ciò implicava un'appropriata aggettivazione (*determinatio*) dei nomi.

Se nell'accentuazione del ruolo dell'amplificazione si rispecchia il primato dell'*ornatus*, la teoria medievale non si spinge fino all'esaltazione del descrittivismo. Qualora la descrizione amplificante degeneri in descrittivismo, viene condannata come confusa⁶⁴, venendosi a trovare in contrasto con la regola della convenienza stilistica (*decorum*) che deve presiedere al rapporto tra l'oggetto della rappresentazione e la rappresentazione stessa. Si può osservare

⁶¹ H. LAUSBERG, o.c., pp. 53-55.

⁶² H. LAUSBERG, o.c., p. 54, § 73, 2).

⁶³ H. LAUSBERG, o.c., pp. 54-55.

⁶⁴ E. DE BRUYNE, *Geschiedenis van de Aesthetica. De Middelen eeuwen* (Anversa/Amsterdam, 1955), p. 200.

tuttavia che la teoria medievale ha dato un importante contributo al capitolo sulla descrizione, elaborando con una casistica dettagliata il sistema dei *loci*.

Il tecnicismo a cui portò questo metodo alla fine del Medio Evo, in particolare nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento, ebbe i suoi ultimi trionfi nella poesia dei *Grands Rhétoriciens* (Chastellain, Jean Molinet, Olivier de la Marche) e fu sostenuto da una rinnovata attività teorica puramente formalistica. L'arte letteraria rischiò di rimanere soffocata da un formalismo esteriore e da un virtuosismo allegorico, avendo spinto il culto dell'ornato ai suoi limiti estremi e perdendo ogni contatto col mondo dei significati.

Al culto retorico della forma sofisticata seguì nel Rinascimento, come reazione, un ritorno ai modelli classici ed anche alle fonti del pensiero retorico. Momento importante di tale rinnovamento fu la riscoperta di Quintiliano e della *Poetica* di Aristotele, pubblicata in traduzione latina nel 1498 e nell'edizione greca nel 1508 a Venezia.

Le teorie letterarie del Cinquecento s'ispirarono in vario modo a Platone, Aristotele, Orazio e Quintiliano, spesso non senza contaminazioni. Per quanto riguarda gli aspetti stilistici, la corrente ciceroniana, soprattutto in Italia, conservò un peso preponderante. Nella teorizzazione della narrazione e della descrizione, nonostante il ritorno alla sobrietà aristotelica, la teoria dell'ornato e dell'amplificazione continuò ad essere rispettata. Ciò è connesso all'importanza minore attribuita al momento dell'invenzione. La costruzione della teoria dei generi poetici comportò una regolamentazione codificata dell'invenzione dei soggetti da trattare, legata all'imitazione dei modelli classici per ogni singolo genere. Finché prevalse il culto dell'imitazione, l'originalità del poeta era cercata nel superamento (*aemulatio*) dei classici che doveva avvenire nel rispetto della tradizione poetica. I terreni lasciati aperti all'emulazione erano quelli della disposizione della materia poetica, del suo ampliamento nelle analisi psicologiche e nelle

descrizioni, dell'espressione del pensiero e della veste stilistica.

Connessa a questa posizione era la sottovalutazione dell'elemento della narrazione, cui si continuava ad applicare la distinzione tra narrazione spoglia e narrazione ornata con l'implicita sopravvalutazione dell'ornamentazione stilistica e dell'ampliamento descrittivo. Tale distinzione, nel Cinquecento, venne trasferita dalle teorie retoriche della narrazione a quella poetica dell'intreccio, portando alla equiparazione tra narrazione e intreccio da una parte e a quella tra amplificazione ed episodi secondari dall'altra.

Anche nella teoria pseudo-aristotelica della tragedia ora penetra la tecnica della narrazione/descrizione in seguito all'importanza che nella tragedia assumono le narrazioni dei messaggeri cui, per la regola dell'unità di tempo e di luogo, è devoluto il compito di riferire gli avvenimenti fuori della scena e, per la regola oraziana della soppressione delle azioni violente, quello di esporre gli avvenimenti da evitare sulla scena⁶⁵. L'applicazione della tecnica dell'ornamentazione alla tragedia del Cinquecento e del Seicento le imprime un carattere statico e magniloquente che la rende sovente — insegna il caso Vondel⁶⁶ — più adatta ad essere letta che rappresentata. A ciò contribuì, com'è noto, anche l'esempio delle tragedie di Seneca⁶⁷.

⁶⁵ J. H. METER, *De literaire theorieën van Daniël Heinsius* (Amsterdam 1975), pp. 485-500.

⁶⁶ TH. WEEVERS, *Poetry of the Netherlands in its European Context* (1170-1930), Londra 1960, p. 117; G. P. M. KNUVELDER, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse Letterkunde*, III (Boscoducal^e 1971), pp. 397-398.

⁶⁷ TH. WEEVERS, *o.c.*, pp. 113-114. Per un confronto approfondito tra le tragedie di Vondel e quelle di Seneca vedasi ancora J. A. WORP, *De invloed van Seneca's treurspelen op ons tooneel*, Utrecht 1977 (rist. anast. dell'edizione del 1892), pp. 193-235. Il distacco di Vondel dal modello seneciano viene, invece, molto accentuato da W. A. P. SMIT, *État des recherches sur Sénèque et les dramaturges hollandais*, in « Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance » (Parigi 1964), p. 227.

Uno dei primi a confondere le categorie retoriche e poetiche fu Vincenzo Maggi che, nel commento alla *Poetica* di Aristotele, dichiarò che « non sia compito del poeta di riferire gli avvenimenti in modo arido e sobrio, ma di porli sotto gli occhi in modo ornato e finito ». Il poeta deve parimenti applicarsi a che « l'intreccio appaia più bello e più chiaro grazie all'inserimento di episodi »⁶⁸. Più espliciti nell'esaltare la funzione degli episodi digressivi a scapito dell'azione principale, narrativa o drammatica che sia, sono Francesco Robortello⁶⁹, Federico Ceruti e Giraldo Cinzio che, equiparando l'intreccio al 'vero', individuano negli episodi lo spazio proprio della fantasia poetica⁷⁰. Al pari delle digressioni e amplificazioni retoriche gli episodi hanno la funzione di dare all'opera poetica la sua giusta lunghezza. Riducendo la narrazione a un canovaccio striminzito, essi riescono a spostare l'epicentro dell'opera narrativa dall'azione principale all'azione secondaria e dall'economia funzionale del racconto alla ricchezza e varietà delle descrizioni e analisi psicologiche. Se gli episodi nella poetica aristotelica avevano innanzitutto una funzione di chiarimento e di concretizzazione dell'azione principale, nei teorici del tardo Cinquecento assumono una funzione diversa, quella cioè di dare all'opera una dimensione fantastica e di suscitare nel pubblico la sensazione della 'maraviglia'. Azioni secondarie e descrizioni lussureggianti non sono più al servizio dell'intreccio, ma vivono una vita pro-

⁶⁸ V. MADIUS. *In Aristotelis librum De poetica communes explicationes ... In Q. Horatii Flacci De arte poetica librum ad Pisonos interpretatio* (Venezia 1550), p. 251: « Non enim poetae munus est aride ac ieiune res exprimere, sed ornate ac expolite eas ob oculos ponere; iure factum fuit, ut actio episodiorum interventu pulchrior, ac perspicua magis appareat ».

⁶⁹ B. WEINBERG, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, I (Chicago, 1961), p. 389.

⁷⁰ F. CERUTI, *Paraphrasis in Q. Hor. Flacci Librum De Arte Poetica* (Verona, 1588), p. 22: circulo illo historiae, continente quod verum est tractandae fabulae, tamquam vili neglecto, in rebus fictis, quae Episodia vocantur, amplitudinem et poematis dignitatem quaesierit.

pria, assolvendo quasi da sole, in modo manieristico, ai fini estetici.

Queste teorie manieristiche trovarono in Italia, Spagna, Inghilterra e Francia applicazione nelle opere marinistiche, gongoristiche, eufuistiche e *précieuses*. Come nella tarda Antichità e nel Basso Medio Evo, anche nell'età del Barocco il culto della descrizione e dell'amplificazione era un aspetto tipico di un gusto virtuosistico e formalistico che tendeva a rompere l'equilibrio tra narrazione e descrizione, tra forma e contenuto. Gli eccessi della poesia manieristica, le sue stravaganze e la sua mancanza di unità interna provocarono in Francia, Inghilterra e Olanda la reazione della *doctrine classique* prima e del razionalismo ed empirismo poi col ritorno alla verosimiglianza come norma suprema della narrazione e alla regola dell'ordine e della chiarezza nella struttura delle opere. Ciò comportò per la descrizione il suo rientro nella subordinazione alla narrazione. La novità tipicamente moderna in questo processo di restaurazione classicistica fu tuttavia il rovesciamento del primato aristotelico dell'azione e la sua sostituzione con quello dell'approfondimento psicologico e morale, sia nella narrativa che nel dramma.

L'equilibrio classicistico tra narrazione e descrizione verrà messo di nuovo in discussione dai teorici del Romanticismo e del Realismo, ma quel dibattito si svolgerà in gran parte fuori dei quadri concettuali della poetica e retorica tradizionali, anche se alcuni suoi concetti basilari, quali la verosimiglianza, l'unità dell'opera letteraria e le funzioni della descrizione, continueranno a imprimere in vario modo le loro impronte sulle teorie avanguardistiche.

JAN HENDRIK METER

Istituto Universitario Orientale,
Napoli

SUMMARY

This article is intended to show that from its origins in the classics there has been a close dialectical relationship in literary theory between the processes of narration and description in which periods of classical balance and of mannerism alternate. Aristotle, Cicero and Quintilian are the theorists of the classical age, while the age of mannerism is represented by the theorists of the New Sophistry and of medieval and baroque rhetoric, who emphasised the emotive and formal potential of description in comparison to the linear narrative process.

DESCRIPTION AND RHETORICAL STRATEGY
IN « MOBY DICK »: A WHALE IS A WHALE

A text like *Moby Dick*, whose warp is made out of ratlines, harpoons, kegs and a quantity of objects, activities and interests strictly, even obsessively linked to practical, proletarian activity, and whose woof is made out of metaphysics, would pose, and has posed, enormous problems for anyone pretending to conduct a systematic decodification of it. To avoid turning myself into the critical equivalent of Captain Ahab, I have tried to find some tangible, palpable answer to what I take to be the book's central question: « What is the whale? » and nail it to the mainmast of my outgoing vessel. From this standpoint, the best description of the whale I can come up with is in Ch. 32, reassuringly entitled « Cetology »: « a whale is a spouting fish with a horizontal tail ». That's all, nothing more.

To this simple fact the text returns again and again. The chapter « Cetology » offers a fairly thorough classification of whales, which, however faulty it might be, is based on solid criteria which have nothing supernatural about them. The sperm whale, in particular, is only special because of its enormous bulk. Whaling is an industry, the text points out repeatedly; and, except for Ahab, everyone connected with it is interested in making a profit. At the height of the chase, on the fatal third day, only minutes away from the final catastrophe, Starbuck shouts this truth at his tragically unheeding captain:

« Oh! Ahab...not too late is it, even now, the third day, to desist. See! Moby Dick seeks thee not. It is thou, thou, that madly seekest him! »¹

¹ HERMAN MELVILLE, *Moby-Dick; or, The Whale*, Harold Beaver, Ed. (Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin, 1977), 680. All subsequent quotations refer to this edition.

Indeed, clearly over-simplifying, one could maintain that the great and only lesson Ishmael might learn from his tremendous experience is that a whale is just a whale.

Looking at the book from this standpoint, one might feign amazement that anyone could have forgotten this fact. In chapter after chapter the whale is taken apart and studied, his skeleton is measured inside and out, the size of whale populations is reckoned, his course is charted across the globe.

Let us deal a bit more at length with a sole example:

A gigantic Sperm Whale lay rolling in the water like the capsized hull of a frigate, his broad, glossy back, of an Ethiopian hue, glistening in the sun's rays like a mirror².

A mirror he is! As black to white he is a negative of Moby Dick and is treated by the narrator, Ishmael, with congruent irony: « tranquilly spouting his vapory jet, the whale looked like a portly burgher smoking his pipe of a warm afternoon. But that pipe, poor whale, was thy last »³. Once he has been killed, Stubb, the 2nd mate, has a steak sliced from his tail; the sharks banquet merrily off his carcass; the comic « Franciscan » sermon the « Ethiopian » Fleece preaches to the sharks on gluttony makes the « Ethiopian » whale still more ridiculous; his several parts are judged according to their culinary value; all the possible « sperm » is extracted from his head; all the possible blubber is peeled from his body; his head is cut off, his carcass set adrift and he is dissected down to the minutest portions, within and without, including his penis.

This deep study of the whale reveals no suggestion of arcane meanings — « Dissect him how I may, I go but skin deep »⁴. Not only, but at the climax of the patient labor of emptying the whale-head of its so-called « sperm », amid the usual sprinkling of ambiguous sexual allusions,

² p. 389.

³ *Loc. cit.*

⁴ p. 487.

Tashtego, to everyone's horror, slips and falls down the hole in the head. If he does not drown in the « sperm », like heedless metaphysicians in the honey of Platonism⁵, he owes it to Queequeg, who turns himself into a naked midwife, effecting Tashtego's caesarian delivery from the nether side of the head. My point is that, although Tashtego had penetrated into this « hideous and intolerable allegory », almost at the cost of his life, he learned nothing about any hidden meanings.

Nonetheless, not only Tashtego but everyone on board, from Ahab on down, is convinced that the whale means something and that that meaning must be found out and that Moby Dick must be killed. For Ahab, « All visible objects ... are but as pasteboard masks ... How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall shoved near me »⁶. So that if a considerable portion of the book, starting with those comic drudges, the « late consumptive usher » and the « sub-sub-librarian », even before curtain raising, is devoted to reminding everybody that in nature matters stand differently, the rest of the book documents the growing conviction of all the characters, followed in this contagion by the readers, of the floating symbolism of the White Whale. As the story drives onward to its climax, Moby Dick increasingly becomes an object of terror. This takes place in spite of the fact that this particular whale, albeit larger (the sense of the examples culled by the patient sub-sub is simply that whales are big), stranger in appearance and more ferocious than any other whale known, actually does nothing which is not completely natural to his species. This is to say that the peculiar horror with which Moby Dick is viewed does not derive directly from his behavior. The question, then, becomes that of reconstructing the process by which this huge whale is turned into a monstrous symbol, without there being created so strident a conflict with the naturalism

⁵ p. 452.

⁶ p. 262.

of the adventure story and of the real-life descriptions of whaling and whale behavior as to tear the text asunder.

Our thesis, which we will exemplify, is that the naturalism and realism, which nominally should serve to remind everyone that whaling is just business, actually is part of a rhetorical strategy on the part of the author which serves, simultaneously and ambiguously, to mask and to convey the recurrent metaphysics⁷. It is in the light of this strategy that one can appreciate how it is that Melville feels the need for so many foils or filters to be interposed between himself and his subject matter on the one hand, between himself and his reader on the other. Omniscience ill befits a writer who has moved resolutely into the area of symbolism (although Melville did not use this word), because symbols must be open-ended and fluctuating—not to say, floating. It is not only humble, young Ishmael who allows Melville to keep out of the story, but also the above-mentioned usher and the sub-sub-librarian, plus numerous passing ship captains with a tale to tell. And when all else fails, Melville drops the narrative « I » altogether and lets the characters recite their roles without any connective narrative tissue at all. In any case, he is ever in a position to decline all responsibility.

At this point we are forced to reconsider the one solid truth we had nailed to our mast. Although Ishmael is or pretends to be convinced that the whale is a fish (he cites Jonah against Linnaeus!), Melville certainly knew better;

⁷ A rhetorical strategy quite naturally implies a relationship between an author on the one hand and a readership on the other. In the case of *Moby Dick*, the strategy failed, in the sense that the romance was rejected by most of Melville's readers and pilloried by most contemporary critics. Nevertheless, it *succeeded* with later generations for whom skepticism, pessimism, symbolism and a non-anthropomorphic relationship to nature were less disturbing than to Americans in the 1850's. Although the seminal importance of *Moby Dick* in the history of world literature perhaps does not need to be stressed, our discussion of the role and modes of description in the work may serve to set into relief a relatively unheeded aspect of the surprising sophistication of this naive romance.

and this confers a veil of irony on the purportedly scientific passages, suggesting subtly that the whole whale truth may not be there. Looking again at the apparently prosaic and, hence, rhetorically innocent chapter on «Cetology», we cannot help noting that the whales have been classified in a book-binder's fashion, according to size (folio, octavo, duodecimo) and chapter. *If Nature is a book*—but Melville by no means assures us that it is—then we might be tempted to read something out of or into whales. Ishmael's system is admittedly incomplete (« open-ended » we might say). The bait is laid out for us to swallow: « This whole book is but a draught—nay, but the draught of a draught. Oh, Time, Stength, Cash, and Patience! »⁸ These are just the virtues one needs to go awhaling; and, in Ishmael's words: « There is no earthly way of finding out precisely what the whale really looks like. And the only mode in which you can derive even a tolerable idea of his living contour, is by going a whaling yourself; but by so doing, you run no small risk of being eternally stove and sunk by him. Wherefore it seems to me you had best not be too fastidious in your curiosity touching this Leviathan »⁹. « O voi che siete in piccioletta barca ... ».

The comicalness of the usher and the sub-sub-librarian, the cultural ingenuousness of Ishmael, the self-effacing and ironical air with which the other characters recite their parts, the constancy with which the author avoids accepting responsibility for the veridicity of anything—all of these are aspects of an authorial strategy which subtly, perversely goads the reader into what Contini once called «la uggia del sovrassenso». Even the above-cited Ethiopian whale falls in with this strategy: as a reflection, or shadow, or *typus* of the White Whale, his ambiguous function is not only to remind one that a whale is a whale, but rhetorically to « protect » the metaphysics of the *cetus venturus* whose second coming he preannounces. Ishmael ironically musters the

⁸ p. 241.

⁹ p. 371.

Physiognomist and the Phrenologist to his aid. Although there is no Champollion can decipher the hieroglyphics of the whale's forehead, Melville, through Ishmael, taunts his readership, for most of whom the « book of nature » was not a mere metaphor: « I put that brow before you. Read it if you can »¹⁰.

The rhetorical strategy by means of which Melville seeks ironically to weld metaphysics to matter is perhaps at no place stated more openly than at the beginning of the chapter on « Cetology », where he is at his most naturalistic:

Already we are boldly launched upon the deep; but soon we shall be lost in its unshored, harborless immensities. Ere that come to pass; ere the Pequod's weedy hull rolls side by side with the barnacled hulls of the Leviathan; at the outset it is but well to attend to a matter almost indispensable to a thorough appreciative understanding of the more special leviathanic revelations and allusions of all sorts which are to follow¹¹.

On this basis Ishmael launches into what he calls, with an allusiveness stressed by alliteration, « the classification of the constituents of a chaos »¹².

Let us scan through the references, veiled or direct, to Moby Dick, in order to verify the functioning of this authorial strategy.

It is Ishmael himself, in Ch. 1, who makes the first reference to the White Whale. It comes on the heels of the usher's etymologies, the sub-sub-librarian's quotations from divers sources, as well as Ishmael's own tale of how he decided to go awhaling.. Fairly down-to-earth material, all of which furnishes rhetorical cover for the closing passage, in which the linguistic register is perceptibly lifted by devices such as alliteration and metaphor:

The whaling voyage was welcome; the great flood-gates of the wonder-world swung open, and in the wild conceits that

¹⁰ p. 455.

¹¹ p. 227.

¹² *Loc. cit.*.

swayed me to my purpose, two and two there floated into my inmost soul, endless processions of the whale, and, mid most of them all, one grand hooded phantom, like a snow hill in the air¹³.

The colloquial corrective of the sentence immediately following, opening Ch. 2, only confirms what we have said: « I stuffed a shirt or two into my old carpet-bag. etc. »¹⁴.

The second reference to the whale, although not specifically to Moby Dick, is significant because it constitutes a polite lesson to the reader on how to read the novel. A strange, enigmatic painting of a ship and a whale being impaled on its masts hangs on the wall of the inn where Ishmael finds lodging. It was

so thoroughly be-smoked, and every way defaced, that in the unequal cross-lights by which you viewed it, it was only by diligent study and a series of systematic visits to it, and careful inquiry of the neighbors, that you could any way arrive at an understanding of its purpose¹⁵.

The unequal cross-lights by which Moby Dick is to be viewed are, for instance, the various oblique references to him, how sea-captains and crew members react to or recoil from him, events or objects (like the painting) which the reader tacitly and—on one level—quite unjustifiably refers to him, turning them into symbols of Moby Dick, symbols of a symbol, draughts of a draught.

The passage we have quoted is clearly ironic, and the purpose of the irony is to « protect » the message of the painting, a foreboding of future events. Droll internal rhymes and some alliteration veil the allusively programmatic character of the continuation of the passage for the plot of the romance:

A boggy, soggy, squitchy picture truly, enough to drive a nervous man distracted. Yet was there a sort of indefinite,

¹³ p. 98.

¹⁴ p. 99.

¹⁵ p. 103.

half-attained, unimaginable sublimity about it that fairly froze you to it, till you involuntarily took an oath with yourself to find out what that marvellous painting meant¹⁶.

Quite legitimate, of course, given a painting. But it is only within a universe created by a supreme, all-powerful intelligence that one could reasonably take the same oath touching natural phenomena, specifically treating nature or whales as if they meant something.

The third reference to a great whale, again only by inference referable to *Moby Dick*, is Father Mapple's sermon on Jonah, preceded by a hymn on the same text. Passing over the pertinence of Jonah's situation to Ishmael's, both the hymn and the sermon serve to invest *Moby Dick* with symbolic values; e.g., the whale might at one and the same time be « the belly of hell »¹⁷ and a colossal divine instrument. This operation is legitimized in two ways: first, it functions obliquely (*Moby Dick* is not mentioned); secondly, a biblical whale can not help but mean something. What is being called into question, it seems, is the whole attitude (including Emerson's) toward the universe as creation and toward its denizens as creatures.

The fourth significant reference to *Moby Dick* comes with Ahab on the scene. It opens with one of the rare examples of realistic dialogue in the romance:

« What do ye do when ye see a whale, men? »
« Sing out for him! » etc.¹⁸

But the authorial strategy of rhetorical protection is at work to prepare and convey the metaphysics. The scene becomes one of the strangest, frankly « gothic », of the whole romance, and this transformation is accompanied by a congruent shift in linguistic register. Symbolically, Ahab grasps a « shroud » (the pun is evident) and speaks about *Moby*

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ p. 142.

¹⁸ pp. 258-259.

Dick to the awe-struck crew. The entire scene, including Ahab's speeches, is organized around obsessively, clearly sacrilegious three-fold divisions which it would take too long to document here. A gold doubloon (itself trinitarian as Ch. 99 reveals) is promised to that « Judah » who betrays *Moby Dick* to Ahab (inevitably it will be Ahab himself); the coin is then nailed (crucified) on the main tree. Tastego, Dagoo and Queequeg speak colloquial or sub-standard English, thus furnishing rhetorical cover to Ahab, who reformulates their remarks in a most Shakespearianly unship-board fashion, with the enrichment of such figures as simile, alliteration and repetition. This memorable satanic rite, a true black mass, not only serves to turn Ahab into a titanic devil-priest and quench any free will on the *Pequod* but his own, making everyone else a cog in his great wheel, but serves to irradiate *Moby Dick* with ambiguous metaphysics. Although all of this happens only in virtue of Ahab's convictions and the subservience of the crew to his will, nothing, not even the page upon page of realistic description which follow, can save *Moby Dick* from becoming a symbol (but of what?) after such a ceremony. In fact, the realistic passages—coherent with the authorial policy we have delineated—act to « guarantee » the viability of scenes like the above which otherwise would be too lurid and pseudo-Shakespearian to stand. Likewise Ishmael, when he returns to the scene in Ch. 41 (« I, Ishmael ... »), can seek to reduce the *White Whale* to animal dimensions, bring the myth down to the level of reality, criticize and explain the monomania of « crazy Ahab »¹⁹, but the wild conceits of the wonder-world are not only not exorcized but are rendered rhetorically credible by his (apparently) ingenuous good sense.

As a narrative « I », Ishmael's own position is ambiguous: sometimes he dons the mask of the sadder and wiser survivor who writes after the fact; sometimes he is an observing « eye », relaying things as they happen, with little

¹⁹ p. 283.

critical distance; sometimes he occupies an indefinite, intermediate position, as when he alliteratively gives up any attempt to plumb his shipmates' ideas on Moby Dick (this is the fifth major reference to the whale):

What the White Whale was to them, or how to their unconscious understandings, also, in some dim, unsuspected way, he might have seemed the gliding great demon of the seas of life—all this to explain, would be to dive deeper than Ishmael can go²⁰.

At this point, following a prudently historical chapter, filled with rationality and good sense, we have the sixth reference to Moby Dick, the famous excursus on the whiteness of the whale. Masked as an effort on Ishmael's part at self-knowledge (« What he was to me, as yet remains unsaid ... But how can I hope to explain myself here »?), a great number of evidences of whiteness are marshaled, in the context of an emotional crescendo of consternation, ending up in a literal *horror vacui*, a forced acceptance of ambiguity as the key to the understanding of the world, and a colossal blasphemy:

Whiteness...is at once the most meaning symbol of spiritual things, nay, the very veil of the Christian's Deity; and yet... the intensifying agent in things the most appalling to mankind... All deified Nature absolutely paints like the harlot, whose allurements cover nothing but the charnel-house within... Of all these things the Albino whale was the symbol. Wonder ye then at the fiery hunt?²¹

This is possibly Melville's most serious effort at self-exegesis and, at the same time, his most contemptuous defiance of the prevailing optimism (the « magnifique sorti e progressive » which Leopardi scorned) and its religious and theological underpinnings. Most likely this passage alone would have been sufficient to cost him his popularity. His romance was soon branded as un-American and sacri-

²⁰ p. 286.

²¹ pp. 295-296.

legious. Rhetorical protections, colloquial registers (the following chapter opens, « Hist! Did you hear that noise? ») and ironic detachment are perhaps no longer enough to « guarantee » such a blatantly scandalous passage, at least with a hostile, conservative mass readership of God-fearing, adventure-story lovers.

At this point we have a couple of chapters of sober, rational data on whaling, applied directly to Ahab's attempts to foresee the movements of the one whale he is interested in. As he had confessed earlier, « All my means are sane, my motive and my object mad »—where his egomania is underlined by the thrice repeated « my », tied alliteratively to the linked words « motive » and « mad »²². The author's effort is to prepare us to accept as probable the finding of Moby Dick months in the future, even when we well know that the metaphysical reasons for this meeting would have nothing to do with the play of currents and winds and with sea-charts, but connect with a fatal destiny. The authorial strategy is made explicit: having cited cases of sperm whales harpooned for the second time by the same harpooneer after an interval of years, as well as other sperm whales being sighted repeatedly, even becoming famous, Melville exposes the device:

So ignorant are most landsmen of some of the plainest and most palpable wonders of the world, that without some hints touching the plain facts, historical and otherwise, of the fishery, they might scout at Moby Dick as a monstrous fable, or still worse and more detestable, a hideous and intolerable allegory²³.

Melville's tongue is in *both* cheeks! Ishmael throws himself again into the task of illustrating the perils of whaling, the strength of the sperm whale, capable of destroying great ships. For two chapters he hardly mentions the White Whale.

Ahab and Melville have somewhat the same problem.

²² p. 285.

²³ p. 306.

Ahab (Ch. 46) knows that he cannot keep his hold over the hearts of his seamen with the sole prospect of hunting down his own personal white demon; he must yield to their material ambitions. Likewise, the author, well aware that he has gone too far with his « metaphysics », feels the impelling need to recapture his readership with a sustained narrative of the adventures of the hunt (Ch. 48). The narrative register is functional to a fast-moving tale of perilous events and strong emotions, syntactically agile, cleaving close to the reality of human sentiments. This register both masks and justifies the metaphysical dimension. The words of the text render the rhetorical strategy explicit:

The subtle insanity of Ahab respecting Moby Dick was noways more significantly manifested than in his superlative sense and shrewdness in foreseeing that, for the present, the hunt should in some way be stripped of that strange imaginative impiousness which naturally invested it; that the full terror of the voyage must be kept withdrawn into the obscure background (for few men's courage is proof against protracted meditation unrelieved by action)²⁴.

It is in the context of such rhetorically protective action that Melville can allow himself to bring onto the scene his most unlikely characters, the Parsee Fedallah and his devilish crew, hitherto (quite incredibly) hidden away in the hold. The five ghostly aborigines render Ahab still more satanic and make Moby Dick, the only object of his hatred, more mysterious than ever.

By this time Melville has managed to invest his whale with so much potential for allegory as to set his readers' metaphysical antennae atwiddle in the presence of even the most innocent appearances of whales, not excepting the flattest naturalistic discussions. Take the case of Ch. 55, « Of the Monstrous Pictures of Whales ». Ishmael starts by criticizing the ancient Egyptians, Hindoos and Greeks, along with the Brahmins (favorite seers of the Transcenden-

²⁴ p. 313.

talists), for their mistaken representations of whales in the context of their varying theological world-views. But Christians come off just as badly: « Look now at a great Christian painter's portrait of this fish; for he succeeds no better than the antediluvian Hindoo »²⁵. Given the metaphysical dimension which by now cleaves inextricably to the Melvillean whale, the nearsightedness of Christianity with respect to it cannot help but suggest pessimism as to the Christian conception of the fundamental mysteries of life. Nevertheless, whatever sacrilege may lurk in this ironic passage is well « protected » by the object under discussion; Ishmael can always say, « I was talking of whales ». Likewise, passing from religious representations to a critical review of descriptions which were intended to be scientific, he is no less ironical with regard to the ability of natural science to come to grip with the « whale » than with that of religion.

The seventh major reference to Moby Dick is furnished by the embedded tale told by the captain of the Town-Ho, in which the White Whale is felt by the (embedded) narrator to have acted as an instrument of divine justice, horrendously executing a most cruel first mate, thus saving his victim, Steelkilt, from culpably taking vengeance on his own. Of course, the death of the mate might have been pure chance, but no one seems to think so, least of all Ahab. Furthermore, the whole framed tale is rife with symbols, often trinitarian; e.g., the near murderer is « crucified » between two thieves, etc. The story moves along the lines of the classical adventure story, and thus acts, in the authorial strategy we have described, to credibly give Moby Dick a mystical dimension—what Ismael calls an « inverted visitation of one of those so called judgments of God »²⁶, and elsewhere « a mysterious fatality » by which « Heaven itself seemed to step in to take out of (Steelkilt's) hands into its own the damning thing he would have done »²⁷.

²⁵ p. 367.

²⁶ p. 345.

²⁷ p. 362.

This operation is protectively detached from the author thanks to the mechanism of the tale in a tale, the narrator narrated by another narrator.

This is the first of a series of chance encounters with ships, most of which have had tragic run-ins with the White Whale. Further metaphysical horror obtains to him as a result of the Pequod's « gam » with the Jeroboam. The first mate has lost his life and an epidemic has broken out on board. A mad prophet, appropriately called Gabriel, shouts three separate warnings at Ahab against pursuing Moby Dick (the eighth important reference to him), each of the three a dactylic heptameter:

« Think, think of the fevers, yellow and bilious! Beware of the horrible plague! », etc.²⁸.

It is all coherent with the strategy we have described, however, for it is all communicated through the mediation of not completely trustworthy personages, like crazy Gabriel; the author has no responsibility for what is said and, in any case, the White Whale himself does nothing that does not correspond to his natural condition of dumb beast, seemingly remaining quite unaware that he has been turned from a simple whale into a floating symbol.

The mystical dimension has now become so intimately associated with Moby Dick that he can never shed it. Ahab's monomania alone would almost suffice to guarantee this. The two aspects of Moby Dick, his naturalness and his attributed metaphysics, dominate the meeting between Ahab and the London whaler, the Samuel Enderby, the captain of which is a sensible man who speaks of Moby Dick—the ninth major reference to the whale—in a joking fashion, even though he has been mutilated no less horribly than Ahab as a result of his attempt to catch him:

« Up breeches from the bottom of the sea a bouncing great whale, with a milky-white head and hump, all crow's feet and wrinkles »²⁹.

²⁸ pp. 421, 422 and 423.

²⁹ p. 548.

The ship's doctor reiterates an evident truth which Ahab, in the face of all logic, refuses to acknowledge: « What you take for the White Whale's malice is only his awkwardness »³⁰. The good sense of these down-to-earth Englishmen does not in the least deprive Moby Dick of his terrifying ambiguity, because the reader has by now—if Melville's rhetorical strategies have met with success—struck a blood pact with Ahab. He is all the less able to loose himself from it in that it corresponds to a dissatisfaction in the depths of his being which, like Ahab, he has projected onto the whale to the point of changing it into the objective correlative of his own evil and hurt. « Do ye wonder then at the fiery hunt »?

The vision of Moby Dick which results from the contacts with these whaling vessels is always mediated by the distorted perception of Captain Ahab:

All his successive meetings with various ships contrastingly concurred to show the demoniac indifference with which the white whale tore his hunters, whether sinning or sinned against³¹.

The whaleship *Delight*, the tenth major reference to Moby Dick, has lost five men in the effort to capture him. The captain's brief, dramatic tale adds another element to the growing supernatural stature of the whale: indestructibility. According to the captain, the harpoon has not been forged which can kill him. The body of one of the dead sailors is consigned to the waves, splashing the Pequod in a sort of reversed baptism, hence a malediction. These dramatic events give Moby Dick still further dimensions of fatal horror and an ever greater availability to signify more than the simple fact of his own mere animal being.

By now, even though he is described in quite realistic terms, without any suggestion of symbolic meanings, Moby Dick can never be a mere whale again, not even for the read-

³⁰ p. 552.

³¹ p. 643.

er. We are ready for the final hunt, a ritual holocaust, parodistically articulated over three days. Moby Dick's initial lordly indifference turns into a sort of blissful destructiveness as he chaws Ahab's boat in two. Then he becomes vindictive. Melville, on the alert to « defend » his symbol, chooses this moment to add a scientific footnote on a particular movement of the Sperm Whale³².

On the second day of the hunt it is Moby Dick who takes the initiative, assailing the whaleboats. On the third day he seems animated by a satanic force, « combinedly possessed by all the angels that fell from heaven »³³. However, these are expressions of wickedness which have been filtered through the distorted vision of Ahab. Starbuck tells it to him in the heat of the battle: « Moby Dick seeks thee not »³⁴. This double register accompanies the action to its climax:

Whether fagged by the three days' running chase...or whether it was some latent deceitfulness and malice in him...

Catching sight of the nearing black hull of the ship; seemingly seeing in it the source of all his persecution; bethinking it—it may be—a larger and nobler foe ...

Retribution, swift vengeance, eternal malice were in his whole aspect³⁵.

These, then, are some ten major references to Moby Dick, each of them a cross-light by which to illuminate his metaphysical dimension, or rather to construct it paranoically on the solid basis of the natural, material fact of his concrete, animal existence. Another cross-light is Ahab himself.

That, on one level, the level covered by description, Ahab is Moby Dick, is demonstrable *passim* in the romance. The common physical attribute is the wrinkled, white brow.

³² p. 659.

³³ pp. 678-679.

³⁴ p. 680.

³⁵ pp. 680, 682 and 683.

The text returns repeatedly to this image, often inviting the reader to interpret the hieroglyphics of Moby Dick's corrugated forehead or to divine on Ahab's « ribbed and dented brow ... the footprints of his one unsleeping, ever-pacing thought »³⁶. A single descriptive module links the captain and the whale in a memorable passage:

I leave a white and turbid wake; pale waters, paler cheeks, where'er I sail. The envious billows sidelong swell to whelm my track; let them; but first I pass³⁷.

This dramatic monolog refers not to Moby Dick, one remembers, but to Ahab and, as such, is pure flummery, of course. Yet it is only by an effort that the reader, adrift on the high seas of Melvillean symbolism, succeeds in reminding himself of obvious basic differences between man and whale. Whereas the whale's brow is his natural battering ram and buoy, Ahab's is the accumulated burden of his cares and woes; whereas Moby Dick would be content to frolic in plancton and be left alone, it is Ahab who is a vindictive, malicious hunter with a grudge; and finally, whereas Moby Dick is incredibly strong and right in his element, Ahab is an old cripple, however stubborn his will, far from his Nantucket home, his wife and his child:

For as this appalling ocean surrounds the verdant land, so in the soul of man there lies one insular Tahiti, full of peace and joy, but encompassed by all the horrors of the half known life. God keep thee! Push not off from that isle, thou canst never return!³⁸

The same dichotomy which exists for the whale between his natural being and the supernatural value Ahab attributes to him, can be found in Ahab himself. In Ch. 124 the compasses are turned about—an event fraught with omens. Ahab

³⁶ pp. 257-258.

³⁷ p. 265.

³⁸ p. 381.

makes a new compass by magnetizing a needle, but he does so purposefully in such a way as to impress and frighten the superstitious mariners, ignorant of this aspect of natural science. Ahab proclaims himself, alliteratively and satanically, « Lord of the level loadstone »³⁹. The ship is made to bear about and head east, toward the morning star. Ahab is the new Lucifer: « In his fiery eyes of scorn and triumph, you then saw Ahab in all his fatal pride »⁴⁰. Indeed, if he could have truly seen the veiled analogy between himself and the whale in this connection, he would not have insisted in his « folle viaggio », for, in his ignorance and folly, he accredits Moby Dick with even more absurd supernatural powers than the dismayed crew attribute to Ahab.

Ahab's mariners should have known whales well enough not to have any illusions or delusions touching Moby Dick, to take him for a « pasteboard mask ». If they are caught in the monomania of the hunt, it is because they have yielded their wills to Ahab's. But Ahab himself plays on the « Ahab » that is in every man: the malady of anthropomorphizing reality, the Emersonian concentric circles and correspondences, the madness of believing that nature, for good or ill, is made for man, that beyond nature is nature's « author » and that one must penetrate into it and beyond. Read in this light, the book's message is clear: those who act on the basis of such assumptions will make nothing more than a « buco nell'acqua ».

In conclusion, description has a strange, uncommon role in this strange, uncommon book. Propp has shown that, in certain literature at least—for example, in fairy tales—characters tendentially *are* what they *do*, like pronoun, (as contrasted to noun) subjects of active verbs⁴¹. M. A. Liborio has shown that in much other literature, starting with medieval epic and romance, the

³⁹ p. 628.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ V. J. PROPP, *Morfologia della fiaba* (Turin: Einaudi, 1966).

characters *do* what they *are*, stressing the essential causal role of description as a generator of narrative motion⁴². But what to say about our whale? Surely, he too does what he is; he is described as a whale and acts accordingly. If the captain and crew of the Pequod, who after all knew whales literally inside and out, had been able to stick with this description, *Moby Dick* would have turned out to be just a tale of adventure and not a romance. But the simple fact of the whale, in the course of the tale, becomes illuminated, or rather obscured, by a series of unequal cross-lights, an accumulation of pagan and Christian superstitions, fears and misapprehensions which assume the dimensions of a collective paranoia—the connections of which with mid-nineteenth century American society and its culture will not be explored here. Furthermore, these overlays somehow permeate the tough hide of the natural object so as to become inseparable from it; and at the same time, natural reality informs the mad metaphysics, lending it credibility. This is the authorial strategy whereby the material warp and the supernatural woof afford a constant rhetorical protection one to the other. To the point where, once the fearful chase is over, one is almost surprised to find that anyone, even a single man, did survive, straddling a coffin life-buoy, to tell the tale and to grope closer to what is perhaps the hardest truth to tie on to, viz. that a whale is a whale

GORDON POOLE

Istituto Universitario Orientale, Napoli

⁴² M. A. LIBORIO, *Problèmes théoriques de la description*, « Annali — Studi Netherlandesi — Studi Nordici » (1978, XXI), publication of the Istituto Universitario Orientale of Naples, Italy.

OM BESKRIVNING

Det perspektiv, som bäst lämpar sig för vårt forskningsobjekt förefaller mig vara uteslutande historiskt-filologiskt.

Detta innebär dock inte att jag här ens sammanfattningsvis vill försöka framställa beskrivningens uppkomst och framväxt genom tiderna eller påvisa beskrivningens givna plats inom retorikens traditionella litteraturarter. Ett övertygande bevis på det fåfängliga i liknande företag ger oss Wolfgang Kayzers välkända undersökning: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*¹, där författaren, i bokens sista kapitel, driver sin tes in absurdum och drar den slutsatsen att ett konstverk är mer eller mindre lyckat i den mån det motsvarar den enskilda litteraturartens krav! Alltså föremålet för hans kritiska undersökning blir i sista hand icke den ständigt och oupplösligt sammansatta poetiska verkligheten, utan retorikens traditionella schematisering. Den synpunkten förefaller mig absolut ohållbar. Att beskrivning innebär detaljerad skildring av människan och världen i rum och tid är klart. Men, vid närmare påseende, visar beskrivning och berättelse en gemensam nämnare. Ingen beskrivning utan berättelse och tvärtom. I grunden gäller detta såväl prosa som dikt från äldsta tider till våra dagar, trots att man länge tillskrivit genrebeteckningarna värdet av skiftande och ofta motsägelsefulla filosofiska kategorier. Låt oss ta, för att börja med, ett par exempel ur antikens och medeltidens litteratur, som kan tjäna till att belysa växelverkan mellan beskrivning och berättelse.

¹ Bern 1948.

Jag väljer först en välkänd sång av *Odysseén*, « hämn-
dens sång », där Odysseus efter många irrfärder på hav
och land slutligen kommer tillbaka till sin fäderneö, till
Ithaka, där en skara övermodiga friare våldgästar hans
kungapalats, föröder hans tillgångar och tävlar om Penelo-
peias hand.

I tjuogoandra sången ser vi honom ensam, okänd och
förklädd till tiggare sitta i palatsets « megaron » mitt bland
de larmande friare, vilka skymfar och misshandlar honom
för att han vågar be att få vara med i en bågskjutnings-
tävling, som äntligen skall avgöra vem av dem som får gifta
sig med Penelopeia. I tur och ordning försöker sig friarna
på att spanna Odysseus' gamla båge — de värmer upp den,
de smörjer in den med talg, de anstränger sig allt vad de
kan — dock utan framgång.

Till slut blir det Odysseus' tur.

Utan att bry sig om friarnas hot och hån sitter han
kvar där han sitter, tar så för första gången efter tjuo år
bågen i sin hand. Han känner igen den och av den blir
liksom igenkänd. Jag översätter här ur den av Victor Bé-
rard utgivna tvåspråkiga texten²:

« Medan friarna bråkade och gastade, höll den vise Odysseus
på att pröva sin stora båge. Som en cittraspelare, vilken helt
mästrar sitt instrument, fingrar på skruvarna, spänner och
fäster vid bägge ändarna den väl tvinnade strängen, så spände
utan ansträngning Odysseus med höger hand den stora bågen.
Om och om igen drog han och släppte, och strängen vibrerade
och gav ifrån sig ett vackert ljud likt en svalas visslande
skri —

ή δ' ὑπὸ καλὸν ἄεισε χελιδόνι εἰκέλη αὐδὴν » — för att nu återge
det grekiska originalets hexameter.

Strax efter när Odysseus kastar sin första pil, blir det
tyst i salen och en ångestladdad känsla smyger sig kanske
för första gången in i friarnas själar. Hämnens timme är
slagen!

² Paris 1967, v. 404-410.

Är detta — undrar jag nu — berättelse eller beskrivning,
eller kanske bådadera? Är detta — som det alltid är fallet
med äkta konst — inte en scen, som på en gång inom sig
rymmer episka lyriska och dramatiska element? en scen
som samtidigt berättar ett händelseförlopp och beskriver
även tillfälliga detaljer och egenskaper hos människor och
föremål?

Hjälten, som utan ansträngning, lugn, nästan likgiltig
och ändå segerviss — han har ju gudarna på sin sida! —
förmår vad alla andra med yttersta ansträngning inte mäk-
tat; Telemakos, som nu inte längre är ett spädbarn, utan
en vuxen och stridsberedd allierad till fadern i kampen
mot friarna; Penelopeia, som samtidigt fruktar hoppas och
gråter av oro och sorg inför den okände tiggaren — för
att här blott inskränka sig till några moment — är allt
detta bara beskrivning av ett yttre realistiskt skeende eller
höjdpunkten av en inre stigande dramatisk spänning?

Om vi nu från Homeros' beskrivande-berättande « linjä-
ra » realism går över till Dantes djuplodande framställning
av fördömda och saliga i andarnas riken, konfronteras vi
med en, så att säga, ändå fylligare realism, som i raska
mäktiga drag rundmålar individernas inre och yttre liv.
T.o.m. det övernaturliga och utsägliga, allting här är väl
avgränsat i tid och rum, särpräglat, påtagligt, levande —
som Auerbach i sin kända bok³, och redan före honom Fran-
cesco De Sanctis påpekat. Trots helvetets fador, skärseldens
plågor och himmelrikets salighet är här jordelivet alltid
närvarande som ett outplånligt minne av ett stadium i
människornas luttrande pilgrimsfärd från synden till Guds
nåd eller dom, men ett stadium där t.o.m. det okristna och
oasketiska får egenvärde. Och det är inte bara önskedröm-
mar, trossatser och översinnliga erfarenheter, utan jordiska
lidelser, jordiska villfarelser, jordiska fel som skalden först
och främst beskriver och berättar om såväl hos Francesca
da Rimini och hos Farinata degli Uberti, hos Ulisse och

³ *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Li-
teratur*, Bern 1946.

hos Ugolino i *Commedias* första avdelning, som i andra avdelningen t.ex. hos Casella eller Pia dei Tolomei, ja, t.o.m. i tredje hos Cacciaguida och Piccarda, då även de saliga har en gång varit människor. Och först här i evighetens ljus eller skugga blottar sig helt varje människas innersta väsen och slutgiltiga verklighet, den verklighet, som under jordelivet bara var potentiell och följaktligen inte kunde fullt och sannskyldigt avbildas⁴.

Det är egentligen efter renässansens och upplysningstidens kunskapsteoretiska kritik av alla moralisk-religiösa dogmer som den traditionella verklighetsbilden börjar bli problematisk. All vetenskaplig beskrivning av människan och världen fick då bara empiriskt värde. Men artonhundratalets realism och dess utveckling, naturalismen, återinförde de så kallade naturlagarna (det vissa, det sanna, det säkra) i litteraturen, och därigenom var strävan efter fullkomlig återgivning av en objektiv yttre eller inre verklighet ett fullbordat faktum. Konstnären skulle alltså skildra den fysiska och fysiologiska naturen « som den var », framställa människan och hennes omvärld direkt ur livet, utan förskönande eller ljugande drag — så hävdade åtminstone positivisterna från Taine till Zola⁵ och deras lärjungar i olika länder. För att nå fram till naturens och livets hjärtslag och framställa den eftersträvade « tranche de vie » rev så berättaren-beskrivaren ner alla slöjor, letade fram alla tabubelagda ämnen, och skildrade i detalj samhällets och själens nattdidor. I blind tro på vetenskapen frossade man en tid i naturdyrkan och i omständliga, ja långrandiga naturskildringar för att inte tala om sociologiska och patologiska dissekeringar. När sent omsider en mognare kritik satte in, insåg man att registrering av nakna mänskliga och samhälleliga förlopp och fotografering av yttre händelser inte var annat än ett program. I själva verket innebar

⁴ E. AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin 1929.

⁵ I sin stridsskrift (*Mes haines*, Paris 1866, s. 11) förklarade Zola med drastisk öppenhet: « Je n'ai guère souci de beauté ni de perfection. Je me moque des grands siècles. Je n'ai souci que de vie, de lutte, de fièvre. Je suis à l'aise parmi notre génération ».

beskrivna fakta och händelser detsamma som beskrivarens förnimmelser, intryck och känslor. Det var inte fråga om att imitera naturen eller livet, utan — såsom Henry James i strid mot naturalismen riktigt hävdade⁶ — om att diskriminera, att välja ut, med ett ord, att skapa.

Sålunda fattad fortgår ännu i dag jämsides med vetenskapens föränderliga världsbild debatten om huruvida konstnären avbildar en yttre ontologisk verklighet, det kantska « Ding an sich », eller en subjektiv uppfattning av den.

Hur det än må förhålla sig med det, förefaller det mig klart att man i fråga om bildkonst och litteratur bör åsidosätta alla teoretiska debatter och från fall till fall undersöka i vilken mån varje enskilt konstverk — oberoende eller t.o.m. mot författarens program och avsikter — innehåller något skönhetsvärde, vilket icke på något sätt bör vara beroende av motsvarande litteraturarts krav.

För att nu igen plocka fram ett konkret exempel vill jag anföra ett ställe i en av Balzacs mest genomarbetade romaner: *Le cousin Pons* (1847), där författarens välkända detaljanalys varken förmår smälta samman beskrivningen och berättelsen eller når egenvärde som självstående tavla. Ett ställe i romanen alltså där författarens gestaltskapande fantasi, långt ifrån att lyckas skänka detaljerna djup och skärpa, ger oss ett ytterst svagt porträtt av huvudpersonen på grund av upprepning eller variation av samma bilder och enskildheter.

Sylvain Pons' öden och äventyr är som bekant historien om en mild och naiv musiklärare och konstsammlare, en stackars sate, vilken i ett av Paris' dystraste fattigkvarter, slutar sina dagar som offer för släktingarnas otacksamhet och girighet.

⁶ *The art of the novel ...* (intr. by R. P. Blackmur), New York 1934, s. 120: « life being all inclusion and confusion, and art being all discrimination and selection ». Det av James föreslagna tekniska greppet att i jag-romanen införa en observatör med uppgiften att iakta och reflektera över händelseförloppet, används fortfarande i romankonst, t. ex. i P. O. Sundmans två berättelser (*Jägarna*, 1957): *Observatören och Kontrollanten*.

Det ställe jag här citerar är ett av de många där författaren i sin minutiösa realism trodde sig kanske tillämpa Cuviers och Buffons naturvetenskapliga beskrivande exakthet (precis som något senare, Zola, i författandet av sina « experimentella » romaner sa sig ha fått impulser från läkare som Claude Bernard och Prosper Lucas):

Le chapeau mis en arrière découvrait presque tout le front avec cette espèce de crânerie par laquelle les administrateurs et les pékins essayèrent alors de répondre à celle des militaires. C'était d'ailleurs un horrible chapeau de soie à quatorze francs, aux bords intérieurs duquel de hautes et larges oreilles imprimaient des marques blanchâtres, comme toujours, sur le carton de la forme, se plissait en quelques endroits, et semblait être attaqué de la lèpre, en dépit de la main qui le pansait tous les matins.

Sous ce chapeau, qui paraissait près de tomber, s'étendait une de ces figures falotes et drôlatiques comme les chinois seuls en savent inventer pour leurs magots. Ce vaste visage percé comme une écumoire, où les trous produisaient des ombres, et refouillé comme un masque romain, démentait toutes les lois de l'anatomie. Le regard n'y sentait point de charpente. Là où le dessin voulait des os, la chair offrait des méplats gélatineux, et là où les figures présentent ordinairement des creux, celle-là se contournait en bosses flasques. Cette face grotesque, écrasée en forme de potiron, attristée par des yeux gris surmontés de deux lignes rouges au lieu de sourcils, était commandée par un nez à la don Quichotte, comme une plaine est dominée par un bloc erratique. Ce nez exprime, ainsi que Cervantes avait dû le remarquer, une disposition native à ce dévouement aux grandes choses qui dégénère en duperie. Cette laideur, poussée tout au comique, n'excitait cependant point le rire. La mélancolie excessive qui débordait par les yeux pâles de ce pauvre homme atteignait le moquer et lui glaçait la plaisanterie sur les lèvres. On pensait aussitôt que la nature avait interdit à ce bonhomme d'exprimer la tendresse, sous peine de faire rire une femme ou de l'affliger⁷.

Som man lätt ser dödar här anhopningen av detaljer, i motsats till vad fallet är i beskrivningen av huset där

⁷ *La Comédie Humaine*, vol. VI (Texte établi par M. Bouteron) Gallimard, Paris 1950, s. 526-527.

vävarfamiljen Claës bor i *La recherche de l'absolu* (1834), helhetsbilden under det att det vidlyftiga i beskrivningen vilseleder läsaren i stället för att samla hans uppmärksamhet. I slutet slår dessutom det löjliga plötsligt om i det patetiska för att igen understryka författarens avsikt att framställa en gammal löjeväckande ungar, som dock inte saknar finkänslighet.

Ett helt annat exempel, där konstnärligheten på det hela taget, ersätter noggrannheten, och beskrivningen långt ifrån att vara utanverk, självstående tavla eller rentav inventarier av naturalistiska detaljer, helt smälter ihop med berättelsen, finner vi i Strindbergs mästerverk *Hemsöborna*, som Mario Gabrieli påpekat i sin inledning till översättningen av boken:

Aldrig som här har Strindberg lyckats smälta ihop berättelse och beskrivning med hjälp av sin antilitterära stil (som Verga säger om sin egen roman, att han använde en ganska ogrammatikalisk och osyntaktisk stil), för att smälta ihop psykologi och landskap, egna och andras ord i en enda tavla skälvande av liv⁸.

Visst finns det ibland även här, t.ex. i skildringarna — som Staffan Björck⁹ mycket riktigt påpekat — « den täta uppmarschen av konkreta, exakta namn », eller som någon annan har sagt¹⁰: « saklighet, nästan vetenskaplig exakthet », men för det mesta är landskapsskildring och personskildring en levande enhet¹¹.

⁸ *Gli isolani di Hemsö*, Sansoni, Firenze 1966, s. 10: « In verità mai come qui Strindberg è riuscito col suo stile antilitterario 'discretamente sgrammaticato e asintattico' (vorremmo dire noi mutuando una frase del Verga) a fondere narrazione e descrizione psicologica e paesaggio, parlato proprio e parlato dei personaggi in un unico quadro palpitante di vita ».

⁹ *Strindbergs språk och stil* (red. K.-Å. Kärnell), Lund 1964, s. 127.

¹⁰ E. LINDSTRÖM, *Nordisk folklivsskildring*, Stockholm 1932, s. 129.

¹¹ M. LAMM, *August Strindberg*, Stockholm 1948², s. 205; G. LUNDBERG, *Fackmässig och konstnärlig exakthet i Strindbergs Hemsöborna*, MLFÅ 1952 s. 107.

Låt oss som hastigast ta en titt på en berömd detaljscen i slätterfesten: «Solen hade varit uppe en kvarts timme, men ännu ej hunnit över tallbackens toppar för att slicka daggen ur gräset; viken låg spegelblank infattad i den nu blekgrönskande vassen, där de nykläckta andungarne hördes pipa mellan de gamla ändernas snatter; trutarne fiskade löjor därnere, seglande, stora, vingbreda, snövita som kyrkans gipsänglar; i källareken hade skatorna vaknat och skvallrade och schattrade om de många skjortärmarne de sett nere på stugbacken; göken guckade i hagen, brånande, rasande som om begärens tid vore på slutet, när han skulle få se första hösåten; kornknarren arpade och snarpade nere i rågåkern; men på backen sprang rackan och fägnade gamla bekanta och skjortärmar och lintygsremсор blänkte i solskenet, sträckte sig över kaffebordet, där koppar och fat, glas och kannor skramlade under det trakteringen pågick»¹².

Vem som helst kan här se hur, allt naturalistiskt fackspråk till trots, fantasignistan ger liv och färg åt det hela, så att detaljerna: djur, människor och landskap, liksom oförmärkt, glider över i varandra i en dynamisk enhet. Djupare sett är författaren alltid med, men träder tillbaka för att låta saker och ting så mycket som möjligt tala för sig själva, och när han då och då öppet träder fram med en flyktig anmärkning eller med en verkningsfull jämförelse, går han aldrig utanför Hemsöbornas jordnära föreställningsvärld och erfarenhetssfär. Det är här nästan som om Hemsöborna själva berättade scenen på sitt mustiga språk och med sina egna gester. På liknande sätt visar oss romanens tragiska epilog det ursprungliga och stora hos dessa enkla människor, som författaren alltför ofta framställt med grovkornig komik. Hela stämningen bärs här upp av de nakna mäktiga naturbilderna; och Strindbergs barndomsreligion, allt kristendomsfientligt hån till trots, dyker upp igen för att blanda sig med hans naturdyr-

¹² *Hemsöborna*, Stockholm 1949, s. 78 (red. T. Eklund).

kan, så att t.o.m. den groteska pastorn och religionen själv — som någon har påpekat¹³ — blir ett stycke natur:

Solen höll på att sluta sin korta bana och kobbarne lågo rosenröda i sista belysningen, när folket samlade sig på stranden i en klunga för att övervara den efter omständigheterna tillpassade jordfästningen. Pastorn steg ner i en eka, åtföljd av Gusten; gick ut i akterstaven, tog upp sin bok, satte sin näsduk mellan vänstra handens fingrar och blottade sitt huvud, under det alla karlarne på stranden ströko av mösorna.

— Ska vi ta 452, Jag går mot döden, kan ni den utantill? frågade pastorn.

— Ja! svarades från stranden.

Och så steg sången dallrande av kölden först, sedan av rörelse över det ovanliga i ceremonien och de gripande tonerna i den gamla psalmen, som ledsagat så många i den sista vilan.

De sista tonerna klingade ut och ekade över vatten, mot skär, genom den kalla luften, och det blev ett uppehåll, varunder man endast hörde nordans sus i martallarnes barr, vågornas plask i stenarne, måsarnes skri och båtarnes huggande i botten. Pastorn vände sitt åldriga, fårade ansikte ut mot fjärden och solen lyste över hans kala huvud, kring vilket de gråa hårtestarne ristades av blåsten som hänglavar på en gammal gran.

— Av jord är du kommen, jord skall du åter varda ...» o.s.v.

Som jag redan förut antytt, framhävde naturalismen i skarp motsättning till Biedermeierstidens gemytliga sedskildringar f.o.f. det patologiska och det fula i beskrivningen både av individen och samhället («det fula är sanning» — heter det någonstans hos Strindberg), samtidigt som den trodde på en objektiv sanning — den enda riktiga sanning, som det gällde att så noga som möjligt avslöja och överexponera. Livet skulle identifiera sig med naturen och konsten gå ut på analytiska iakttagelser och psykologiska förklaringar, på diagnos och terapi. De flesta insåg inte att ett diktverk inte var imitation av naturen utan innebar

¹³ F. Böök, *Svenska litteraturens historia*, III, Stockholm 1929, s. 129.

en självständig skapelse, en fiktion, som följde egna lagar. Detta begrep åtminstone varken Zola i Frankrike, som i sina romaner ville anställa vetenskapliga experiment, eller Arno Holz i Tyskland, som utan vidare ville avskaffa det zolaiska « temperamentet », och bortom sin socialreformatoriska patos, göra författaren till en enkel kameraapparat.

När så i slutet på artonhundratalet t.o.m. många naturalistiska författare förstod det orimliga i lärans program och praxis d.v.s. det passivt återspeglande av en orsaksbunden verklighet, yrkade expressionismen (såväl denna som alla andra « ismer », vilka florerat och florerar under vårt århundrade, används här endast i orienterande, funktionellt syfte) på att man ur litteraturen skulle utmönstra all verklighetsåtergivning, all psykologi och följaktligen allt beskrivande, för att direkt framställa jagets innersta problem, livets metafysiska frågor. Redan Arno Holz hade i sina teorier om konstens väsen bannlyst beskrivandet då han ansåg det vara något som inte fanns i naturen, men expressionisterna gick ett steg längre och bortom all psykologi och logik strävade efter framställningen av det allmäntligt mänskliga, av jagets och mänsklighetens drama koncentrerat t.o.m. i en extatisk vision eller i ett förtvivlat skrik. Det fanns ingen plats mer för detaljerade skildringar av människan och världen i tid och rum — åtminstone teoretiskt; för inom sin ram kunde expressionismen, trots eller kanske tack vare sina icke få motsägelser, ge avgörande impulser åt så olikartade författare som t.ex. Franz Kafka och Franz Werfel, för att här blott nämna två namn. Visst ville man ersätta det konkret naturalistiska med mångtydiga känsloladdade symboler, ja t.o.m. med deformation av verkligheten (man behöver bara inom bildkonsten tänka på norrmannen Edvard Munchs « skrik » med dess världsomspännande vibrationer eller på Van Goghs träd, vilka vrider sig i stormen som lidande själar); men sen i praktiken fick t.o.m. André Breton, vilken ville avskaffa all slags beskrivning i litteraturen till förmån för drömmen, undret och vansinnet, använda i sin berättelse *Nadja* (1928) en dagboksstil som i fråga om berättande och beskrivande knappt skiljer sig från det traditionella. Och vad skulle man

säga om sådana nydanare som James Joyce vars *Ulysses* (1906-21) med sin egenartade blandning av realism och symbolism utnyttjar traditionella stil- och kompositionselement, eller som Jean-Paul Sartre vars intighetsförkunnande roman *La Nausée* (1938) icke på minsta sätt skyr konkreta naturalistiska detaljskildringar, eller t.o.m. som Günther Grass, vars absurdistiska roman *Die Bleichtrommel* (1959) överflödar av huvudpersonens självbespeglade beskrivningar?

Det är inte första gången under vårt århundrade som man mer eller mindre högtidligt förkunnar den ena eller den andra kulturformens död: romanens, teaterns eller rentav själva litteraturens och konstens död.

Ingen har kanske med större konsekvens drivit den antinaturalistiska revolutionen till sin spets som absurdisterna: från Beckett till Ionesco, från Natalie Sarraute till A. Robbe-Grillet och Michel Butor. Såväl på scenen som i romankonsten har de mest underfundiga tekniska grepp, det mest irrationella formspråk använts för att uttrycka i Joyces och Kafkas efterföljd verklighetens överklighet, livets ogenomtränglighet eller intighet. På filosofiens område har man utan vidare avslagit den kantska kunskapsteorien. Ja, i en välkänd essä förklarar Robbe-Grillet öppet krig mot den « panantropiska » idén¹⁴, d.v.s. mot människans inbilskhet att tro sig kunna tränga in i tingens värld och följaktligen få lov att i sitt tal använda såna förmänskligande adjektiv som t.ex. « ett lynnigt väder » eller « majestätsiska berg » o.s.v.; han tar vidare Sartre och Camus för blåögda idealister och vill i romankonsten avfärda alla « notions périmées » såsom: allvetande författare, intrig, huvudperson, psykologisk motivering, och självklart f.o.f. all slags metafysik. Han vill inskränka sig till att nyktert och systematiskt beskriva det människoögat kan se, och nöjer sig med att « mäta, placera, avgränsa och definiera » föremål

¹⁴ *Nature, humanisme, tragédie*, NNRF, 12, 1958, s. 580-604. Se också J. RICARDOU, *Description et infraconscience chez A. Robbe-Grillet*, NNRF, 11, 1960, s. 860 ff.

och gester med ett filmtekniskt objektivt, eller som Roland Barthes säger, « objectal » framställningssätt.

Nu undrar jag igen: är en sådan jaglös, omänsklig verklighetsupplevelse, en sådan « avhumaniserad » konst — för att använda Ortega y Gassets ord — överhuvud möjlig? Är det överhuvud möjligt att inte fysiskt eller moraliskt förmänskliga allt det som är föremål för vår erfarenhet? Och är vi ännu i dag i stånd att tänka och tala utan att begagna oss av den kantska kunskapsläran?

« Den nya romanen », som man nu brukar säga, påstår sig i Husserls och Heideggers spår inte vilja annat än låta « endast fakta tala »¹⁵ — men, hur många av dess författare är medvetna om att de just på denna punkt kommit snubblande nära naturalismens ohållbara krav på författarens « opersonlighet »¹⁶? Att författaren till ett diktverk står eller låtsas stå över och utanför sin fiktion i stället för att tala i jagform — är detta kanske avgörande för diktverkets konstnärliga värde?

Läser man ett par romaner t.ex. *Dans le labyrinthe* (1959) av Robbe-Grillet och *La modification* (1957) av Michel Butor ser man skymta trots alla tekniska grepp, trots all fotografering av « stilleben », en eller flera osynliga berättare vilka drar i trådarna och står bakom alla ögonblicksbilder som rullas upp för våra ögon. Är kanske i *Dans le labyrinthe* soldatens fåfänga mardrömslika sökande efter något som inte står att finna i den krigshärjade staden, eller i *La modification* Léon Delmonts härjande kärleksförhållande till Cécile icke lika tillrättalagda och livlösa som de föremål, vilka kameraögat väljer ut och inpräntar

¹⁵ Men i sin stimulerande bok (*L'homme révolté*, Gallimard, Paris 1951, s. 321) manade Camus: « Le réalisme ne peut se passer d'un minimum d'interprétation et d'arbitraire ... » och lite längre fram: « En fait l'art n'est jamais réaliste; il a parfois la tentation de l'être. Pour être réaliste une description se condamne à être sans fin » (a.a. s. 322).

¹⁶ Camus, som ganska tidigt bröt med existentialismen och självständig som han var, gick sina egna vägar, skrev: « Le roman fabriqué du destin sur mesure » (*L'homme révolté*, s. 316).

i vårt minne: såväl husfasader, gaslyktor, kaserner, människospår i snön i första romanen som, i andra romanen, järnvägskupén, passagerare, stationer, landskap? för att inte nämna de ymniga befintlighetsadverb, som ersätter våra traditionella föreställningar om tid och rum, t.ex.: « au-dehors, près de, à droite, à gauche ... » o.s.v.?

Helt ofrivilligt när man läser dessa romaner går tanken tillbaka till deras motstycke, det absurdistiska dramat, vars struktur i form av omväxlande dialog och monolog inte är annat än en sorts beskrivning av människans hopplösa läge i livet (t.ex. Estragon och Vladimir i *En attendant Godot*, 1952, Clov och Hamm i *Fin de partie*, 1957, Béranger i *Les Rhinocéros*, 1959) mot bakgrunden av en enformig värdenihilism där skärande förtvivlan blandas med grotesk humor.

Om jag nu från modernismens ytterlighetsflygel vänder blicken till mindre engagerade eller kanske mera skarpsynta berättare, som strävat efter en personlig uttrycksform oberoende av programmatiska schematiseringar och utstuderade berättartekniska grepp, vill jag gärna nämna två olikartade men originella författarnamn: David Herbert Lawrence och Albert Camus.

Såväl den ene som den andre är andligt knutna till vårt århundrades bägge världskrig, och vill uppträda icke bara som konstnärer utan samtidigt som lärare och profeter av någon sorts ideologi: den förste predikade en halvt mystisk halvt psykoanalytisk sexualromantisk naturism, avsedd att vara ett världsfrälsande hjälpmedel mot tjugotalets vidskepliga vetenskapstro; den andre, som genomskådade nutidsmänniskans främlingsskap i en förnuftsvidrig och obarmhärtig värld, förfäktar ett heroiskt uppror eller motstånd mot det onda, icke med hopp om någon personlig religiös frälsning utan endast på grund av innerlig gemenskapskänsla med lidande, förtryckta och ensamma människor.

Mycket mera än deras teorier, som ofta tynger de enskilda verken, intresserar oss deras konstnärliga gärning, på en gång till form och innehåll — åtminstone delvis — antikonventionell och antitraditionalistisk.

I fråga om Lawrences romaner är det säkert mera än en, bland nutidsläsare, som då och då, vid genomgången av hans överretade kärleksmystik känner sig frestad att småle. Det nattliga kärleksmötet i Sherwoodskogen mellan Ursula Brangwen och Rupert Birkin i *Women in love* (1916-20, kap. XXIII), för att nu ta ett exempel, och andra liknande scener i *Lady Chatterley's lover* (1928) skildras som en kosmogonisk tilldragelse i en högtidlig nästan ritualmässig ton, liksom det gällde en riktig « unio mystica », en mystisk förening av en mänsklig varelse med sin Gud.

Genom halvt magiska upprepningar och paradoxala formler ägnade att i mystikernas stil uttrycka det gudomligas uppenbarelse för människan, ger oss Lawrence i liknande skildringar fullt bevis icke på frisk sinnlighet utan på en förgudning eller demonisering av driftlivet i Freuds anda:

Darkness and silence — skriver han i det ovan citerade kapitlet — must fall perfectly on her, then she could know mystically... Quenched, inhuman, his fingers upon her unrevealed nudity were the fingers of silence upon silence, the body of mysterious night, upon the body of mysterious night, the night masculine and feminine, never to be seen with the eye or known with the mind, only known as a palpable revelation of living otherness.

Man skulle mycket väl kunna göra utan liknande besvärjelsescener och andra ändå mera högstämnda och detaljerade av denna antiintellektuella intellektualist (t.ex. Connies och Mellors' kärleksmöten i *Lady Chatterley's lover*), men vem skulle vilja vara utan Lawrences symbolistiska beskrivningar (i *Etruscan Places*, 1932) av staden Tarquinias solbelysta skönhet, omringad av höjdernas mjuka linjer och Maremmans nakna vildhet, eller av den paniska känsla, som på egenartat sätt avspeglar mexikanernas själsliv och deras rödbrända jord (i *Mornings in Mexico*, 1927)? Hur många bland nutidsberättare kan i själva verket tävla med Lawrence i konsten att med så finförgrenad känslighet och intensitet beskriva det spirande, det levande — sonm han själv en gång skrev — det « flytande » i naturen?

Angående Camus' verk, särskilt hans kritiskt-filosofiska,

[14]



vore det kanske en överloppsgärning att ur dem försöka utrensa alla motsägelser och framställa honom som den revolutionerande humanismens exemplariska förkämpe. Det är säkert inte min avsikt. Det jag här vill framhålla är uteslutande hans konstnärställning med dubbeludd mot renodlad formalism och renodlad naturalism. Klar stil, enkla, korthuggna väl sammanfogade satser, vanlig vardagston som i en anteckningsbok visar oss att Camus, trots existentiellismens domedagsfärger och groteskt-grymma visioner, förblir en sällsynt konstnär, som kan berätta och beskriva med stadig formbehärskning och avvägd rytm. Människan står visst ensam och rådvill mitt i en obegriplig och fientlig verklighet, som håller henne fången, men av plikt- och solidaritetskänsla med sina medmänniskor gör hon uppror mot det onda och utför sitt Sisyfosarbete: som Mersault i *L'étranger* (1942), som Jean-Baptiste Clemence i *La chute* (1956), och ändå mer som Rieux i *La peste* (1947).

Om vi nu en kort stund dröjer vid framställningssättet i *La peste*, enligt allas utsago Camus' mästerverk, märker vi även här och redan från början hur beskrivningen finner sin plats som ett osökt och ändå nödvändigt moment i berättelsen och sedan om och om igen fyller sin uppgift d.v.s. liksom sammanfattar berättelsens själ genom en bild, en färgton, en avslöjande blyxtvision:

Le matin du 16 avril, le docteur Bernard Rieux sortit de son cabinet et buta sur un rat mort, au milieu du palier. Sur le moment, il écarta la bête sans y prendre garde et descendit l'escalier. Mais arrivé dans la rue, la pensée lui vint que ce rat n'était pas à sa place et il retourna sur ces pas pour avertir le concierge. Devant la réaction du vieux M. Michel, il sentit mieux ce que sa découverte avait d'insolite. La présence de ce rat mort lui avait paru seulement bizarre tandis que, pour le concierge, elle constituait un scandale. La position de ce dernier était d'ailleurs catégorique: il n'y avait pas de rats dans la maison. Le docteur eut beau l'assurer qu'il y en avait un sur le palier du premier étage, et probablement mort, la conviction de M. Michel restait entière. Il n'y avait pas de rats dans la maison, il fallait donc qu'on eût apporté celui-ci du dehors. Bref, il s'agissait d'une farce.

Le soir même, Bernard Rieux, debout dans le couloir de l'immeuble, cherchait ses clefs avant de monter chez lui, lorsqu'il

[15]

vit surgir, du fond obscur du corridor, un gros rat à la démarche incertaine et au pelage mouillé. La bête s'arrêta, sembla chercher un équilibre, prit sa course vers le docteur, s'arrêta encore, tourna sur elle-même avec un petit cri et tomba enfin en rejetant du sang par les babines entrouvertes. Le docteur la contempla un moment et remonta chez lui.

Ce n'était pas au rat qu'il pensait. Ce sang rejeté le ramenait à sa préoccupation. Sa femme, malade depuis un an, devait partir le lendemain pour une station de montagne...¹⁷.

De första nästan färglösa anslagen i romanen räcker till för att skapa spänning: en enda tillsynes obetydlig detalj — en enskild död råtta på första trappavsatsen i läkarens hus i Oran — banar väg för en ny detalj, liknande och ändå betydligt hemskare i sin precision; samma dag konfronteras Rieux medan han plockar fram sina nycklar med pestepidemiens förfärliga förebud: ur mörkret ser han en stor (märk det enkla beskrivande adjektivet) råtta dyka fram raglande i sin blöta päls. Den stannar, liksom anstränger sig att få jämvikt, vill rusa fram, stannar igen, vänder om och till slut med ett litet pip segnar ner i det blodet forsar ur de halvöppna käftarna.

Råttans halvt groteska halvt ohyggliga rörelser och den plötsliga blodiga döden är redan liksom ett symboliskt förspel av hela berättelsen, som rullas upp för våra ögon som en sannskyldig dödens triumf. Farsotens mystiska uppkomst, utbredning och avtagande, det absurda som griper omkring sig: hustrun till Rieux som dör långt borta i fjällen obesmittad av epidemien, stadens tilltagande förvirring och anpassning, Tarrous död när epidemien är över, döden av Mme Othons lilla pojke — en av romanens höjdpunkter¹⁸ — allt detta berättas och beskrivs av Rieux i lugn episk ton, i krönikeartad framställning, i en långsam oavbruten stegring och fördjupning av samma motiv där författaren utan att synas alltid är med. Och ju mer döden ödelägger kropparna ju mer det brutala och det makabra är förhärskande, desto mer framhävs, med ytterst enkla uttrycksme-

¹⁷ *La peste*, Gallimard, Paris 1947, s. 15-16.

¹⁸ A.a. s. 192-198.

del, tron på det andliga inom människan ända till självuppostring som vittnesbörd om hennes värdighet.

Camus' *La peste* är kanske ett av de icke många bevis på en modern författares skaparkraft, som icke behöver tillgripa yttre medel för att vara originell.

När man läser denna bok, kan man inte annat än tänka på Leo Spitzers ord: « Det är, menar jag, diktarens andliga innehåll, som utformar ... konstverket »¹⁹.

ISELIN MARIA GABRIELI

Università di Roma

SUMMARY

The writer does not believe in the validity of philosophical category attributed to « description », seeing it instead as only one of many literary conventions. There is no description without narration, and vice-versa; likewise there is no lyrical creation which is not, at the same time, more or less epic and dramatic — as can be inferred from the many examples included in the present work: from Homer and Dante, for the ancient world; from Balzac and Strindberg, for the modern age, up to near-contemporaries such as D. H. Lawrence and A. Camus. As regards Homer, Canto XXII of the *Odyssey* is chosen to point out an uninterrupted lyrical and dramatic tension beneath the descriptive realism with which it merges and is confused. In the case of Dante the writer underlines the constant remembrance, behind the veil of the powerful otherworldly description, of the human passions and aspirations which determined the individuals' destinies during their lives. Continuing thence to the modern age, the example given is an unremarkable description by Balzac — more of a list than a creative work, while the passage quoted from Strindberg's masterpiece tends to emphasise the powerful dynamism capable, also here, of merging epic, lyric and dramatic in a single pulsating picture of life. After alluding to some contemporary tendencies such as the *nouveau roman* and the theatre of the absurd and their respective techniques, the writer stresses the marvellous nar-

¹⁹ *Proust e altri saggi di letteratura francese* (a cura di P. Citati), Torino 1959, s. 82: « È, voglio dire, il contenuto spirituale del poeta a foggiare ... l'opera d'arte ».

rative freshness of an author such as D. H. Lawrence, and A. Camus' tragic but not nihilistic artistic experience.

This extensive use of example is intended to prove that it is impossible in theory, and even more so in practice, to study description, in the context of a work of art, in isolation; because, it should be repeated, it is a work of the imagination, not the copy of an internal or external reality which can be used as a referent. The problem according to the writer cannot be dealt with from a technical, but rather from an exclusively artistic point of view; that is, with awareness of the independent validity of the work of art. Also, from a completely theoretical point of view, the writer here refutes today's fashion of the abstract, which is the common denominator of all the modern literary avant-garde, based on nihilist values and a succession of contradictions. In fact today Marxism and Psychoanalysis are accepted and reconciled, as are Wittgenstein's neopositivism, which refutes any metaphysics or logical speculation, and Husserl's phenomenology which, however, falls back, despite appearances, within the various romantic metaphysics.

However an erroneous theoretical proposition does not in itself imply the failure of a creative work; obviously these should be studied individually and not in relation to ideological dogmas. Nor is it proved, the writer repeats, in the example of a writer such as A. Camus (here only hinted at, owing to lack of space) who draws christian conclusions from atheist and absurdist premises. Despite this only the artistic values of his literary works are pointed out, and the ideological inconsistencies given only secondary importance.

L'INTENZIONE DEL TESTO

Problemi descrittivi in due liriche di

Tomas Tranströmer

I problemi a cui allude il mio sottotitolo sorgono dalla convinzione che sia una semplificazione definire 'autonomo' un testo poetico, nel senso in cui l'ha fatto spesso la critica letteraria degli ultimi cinquant'anni. In un certo senso riconosco pienamente le ragioni dei 'new critics', fra gli altri. All'opera va riconosciuta una sua indipendenza nei confronti della realtà biografica, degli influssi letterari e della pressione sociale alle sue spalle; le deve essere riconosciuta autonomia anche in rapporto a tutto quel processo di invenzione, raccolta di materiale e strutturazione che precede l'opera definitiva. Non è lecito ridurre l'opera al suo retroterra o alla sua genesi. Le informazioni sulla vita dello scrittore, sulle sue letture e sui vincoli che lo collegano alla realtà sociale non possono regolare la nostra lettura del testo finale. Fino a che punto l'opera spinga da parte la personalità del suo autore, emerge con impressionante evidenza in un testo di Tomas Tranströmer, *Klanger och spår* (« Echi e tracce »), dal titolo *Morgonfåglar* (« Uccelli mattutini »), che finisce così:

Fantastiskt att känna hur min	Fantastico, sentire crescere la mia
dikt växer	poesia
medan jag själv krymper.	mentre mi rattrappisco io.
Den växer, den tar min plats.	Cresce, prende il mio posto.
Den tränger undan mig.	Mi spinge via a forza.
Den kastar mig ur boet.	Mi getta fuori dal nido.
Dikten är färdig.	La poesia è finita.

Ma se alla poesia si riconosce autonomia, in questo senso, dalle circostanze della sua genesi, e se la si considera

come un universo in cui i frammenti della realtà privata del poeta vengono fusi insieme e integrati in un tutto indipendente, bisogna dire anche che il testo letterario fa parte di un contesto maggiore, entra in un immenso colloquio che traversa tempo e spazio e nel quale concorda con le voci del passato o le contraddice, dà risposte ai problemi contemporanei con le parole o con silenzi, e fa appello a un lettore sconosciuto. Se cerco di mantenere sullo sfondo i punti di vista genetici sulla poesia di (in questo caso) Tranströmer, vorrei invece insistere piuttosto sull'aspetto *intenzionale*: sulle prese di posizione del testo, dichiarate o sottintese. Tranströmer è profondamente impegnato nella problematica mondiale come nella realtà sociale svedese, a cui dedica il suo contributo quotidiano di psicologo; e molte sue poesie danno spazio a valutazioni e strategie dirette verso questo contesto maggiore. Ma il testo ha in sé risposte non solo per i segnali politici e sociali. Gran parte di quanto si usava studiare da un punto di vista genetico, come influenze o stimoli liberatori, può con maggior vantaggio essere analizzato, dal punto di vista intenzionale, come adesioni parziali, riformulazioni, obiezioni e sviluppi, in una parola come battute nel grande dialogo che attraversa i secoli e i continenti, e nel quale le opere poetiche precedenti entrano come voci di esortazione. Un taglio del genere dato alla descrizione non pretende, naturalmente, di presentare qualche nuovo 'paradigma' metodologico. Ci siamo familiarizzati da tempo con studi che si occupano, per esempio, della funzione dell'Eneide come 'risposta' a Omero, o della poesia come replica dialettica a una sfida sociale. Quello che qui mi attira è piuttosto uno spostamento più radicale e cosciente dell'accento sull'aspetto intenzionale, entro il quadro di uno studio strutturale del singolo testo che occupa il campo visivo.

Questo punto di vista comporta la convinzione del carattere duplice dell'opera letteraria¹. Il testo letterario è

¹ Cfr. quanto scrive THEODOR ADORNO (sotto il titolo *Autonomie und Heteronomie*) sul «Doppelcharakter» dell'arte: «eines von der empirischen Realität und damit dem gesellschaftlichen Wir-

dunque *tanto* un universo, autonomo, che va studiato a partire dalle sue condizioni interne, *che* parte di un contesto sociale da analizzarsi in termini di 'intenzioni'.

Sappiamo quali pesanti argomenti abbia avanzato la teoria letteraria contemporanea contro le interpretazioni su base intenzionale. Anche nei casi in cui sia possibile ricostruire le intenzioni dello scrittore, quelle intenzioni, si è sostenuto, sono irrilevanti. Se il progetto non è riuscito a concretarsi nel testo, le spiegazioni dell'autore sono svianti, e superflue se il progetto è riuscito. Questa, a grandi linee, la concezione articolata per vie differenti, negli ultimi quarant'anni, da una serie di teorici della letteratura che va da René Wellek a Jacques Derrida. Ma è una concezione che riguarda le intenzioni *dello scrittore*, leggibili eventualmente in lettere, interviste, diari o per altri canali. Puntare sulle intenzioni *del testo* non incorre nella stessa critica. Parecchi teorici della letteratura di primo piano hanno posto addirittura, al centro della descrizione, le intenzioni, appunto, del testo. È necessaria qui, tuttavia, una precisazione. Parlando di intenzioni non intendo, come fa per esempio Jan Mukařovský², la spinta interna all'opera che tende a una soluzione delle contraddizioni e delle tensioni fra le sue componenti: ma un progetto volto all'esterno, che fa dell'opera una battuta entro un colloquio gigantesco a molte dimensioni; il fenomeno che costituisce il contrappeso all'autonomia dell'opera. La mia idea si avvicina piut-

kungszusammenhang sich Absondernden, das doch zugleich in die empirische Realität und die gesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge hineinfällt» (*Gesammelte Schriften 7, Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, pp. 374 sg.). Un altro genere di duplicità si ritrova in Paul Ricoeur, che distingue invece fra il testo come struttura, qualcosa di «intercepté et suspendu» da sottoporsi ad «explication» e il testo come «signification», oggetto dell'«interprétation» che ricostituisce il movimento troncato verso il mondo e il lettore e dirige lo sguardo «vers l'orient du texte» (*Qu'est-ce qu'un texte?*, in R. BUBNER et al edd., *Hermeneutik*, Tübingen 1970, soprattutto pp. 195 sg. e 198).

² J. MUKAROVSKÝ, *Intentionality and unintentionality in art*, in *Structure, sign and function*, New Haven-London 1978, p. 96.

tosto all'« intention du texte »³ di cui parla Ricoeur, l'orientamento referenziale esterno, verso il mondo e il lettore, che tocca all'« interpretazione » chiarire dopo che l'« esegesi » ha reso conto delle relazioni interne al testo. Tuttavia, mi interessa accentuare in modo completamente diverso il carattere testuale di *contributo* a un immenso contesto.

Che cosa resta delle intenzioni *dell'autore*, se si accetta quest'orientamento verso i progetti del testo? È evidente che si può accogliere l'obiezione di principio mossa da Wellek e da chi la pensa come lui senza, per questo, gettare nel cestino tutte le notizie sulle intenzioni dell'autore cui si può avere eventualmente accesso. Ci sono molti testi intricati per cui le notizie che arrivano dall'autore costituiscono un supporto inestimabile. E tuttavia, è necessario fare chiarezza sul loro statuto. A essere decisivo, è il testo *definitivo*. Come fa Monroe C. Beardsley, intendo considerare le intenzioni dichiarate dall'autore come un'ipotesi, da verificarsi a confronto col testo⁴. Con questa fondamentale riserva, credo che si possano utilizzare i suggerimenti avanzati dall'autore al servizio della descrizione. Ritornerò sul problema partendo da esempi concreti.

Cominciamo con un caso relativamente semplice, una lirica che può essere discussa direttamente in termini di intenzioni testuali. Si tratta della poesia *Med älven* (« Con il fiume ») che fa parte del libro di Tranströmer del 1970, *Mörkerseende* (« Vedere al buio »):

Vid samtal med samtida såg	A colloquio con i contemporanei
hörde jag bakom deras ansikten	ho visto ho sentito dietro le loro facce
strömmen	la corrente
som rann och rann och drog med	che correva e correva e si tirava
sig villiga och motvilliga.	dietro chi voleva e chi non voleva.

³ Si notino le distinzioni tracciate da Ricoeur fra le intenzioni *del testo* (« ce que veut le texte, ce qu'il veut dire, pour qui obéit à son injonction ») e « l'intention présumée de l'auteur » (*ibid.*, p. 198).

⁴ M. C. BEARDSLEY, *Aesthetics*, New York etc. 1958, p. 26.

Och varelsen med igenklistrade ögon som vill gå mitt i forsen	E l'essere con gli occhi incollati che voleva camminare nel torrente seguendo la corrente
kastar sig rakt fram utan att medströms skälva i en rasande hunger efter enkelhet.	si butta in avanti dritto senza tremare in una folle fame di semplicità.
Allt stridare vatten drar	Sempre più impetuosa trascina l'acqua
som där älven smalnar och går över i forsen — platsen där jag restade	come dove il fiume si restringe e trapassa in cascata — il luogo della mia siesta
efter en resa genom torra skogar	dopo un viaggio attraverso boschi sechi
en junikväll: Transistorn ger det senaste om extrasessionen: Kosygin, Eban.	una sera di giugno: il transistor dà le ultime sulla sessione straordinaria: Kossighin, Ebban.
Några få tankar borrar förtvivlat.	Qualche pensiero trafigge con disperazione.
Några få människor borta i byn.	Qualche persona laggiù in paese.
Och under hängbron störtar vattenmassorna	E sotto il ponte pensile irrompono masse d'acqua
förbi. Här kommer timret. Några trä styr som torpeder rakt fram.	e passano. Ecco il legname. Qualche tronco sfreccia dritto come un siluro.
Andra vänder på tvären, snurrar trögt och hjälplost hän	Altri si girano di traverso, roteano pigramente e senza scopo
och några nosar sig mot älvens stränder, styr in bland sten och bråte, kilas fast och tornar upp sig där som knäppta händer	e altri annusano le sponde del fiume s'infilano fra i sassi e i rottami, s'incastano ad accatastarsi laggiù come mani giunte
orörliga i dånet...	immobili nel fragore

såg hörde jag från hängbron	ho visto ho sentito dal
	ponte pensile
i ett moln av mygg,	in una nuvola di zanzare
tillsammans med några pojkar.	insieme a qualche ragazzo.
Deras cyklar	Sepolte nel verde
begravda i grönskan — bara	le loro biciclette — spuntavano
hornen	soltanto
stack upp.	i corni.

Questa lirica è una curiosa fusione di realtà quotidiana e di allegoria. Una delle cose più sorprendenti è che il paesaggio settentrionale di giugno entra soltanto per via figurata (dopo quel « come »), mentre l'attacco, più astrattamente illustrativo, costituisce la situazione vera e propria del testo, il « colloquio con i contemporanei ». L'attacco fornisce la chiave per la lettura allegorica del corpo centrale. Dietro le facce degli interlocutori, il soggetto parlante sperimenta « la corrente », quella corrente che si trascina dietro chi vuole e chi non vuole. La percezione duplice (« ho visto ho sentito ») rafforza la presenza di questo impercettibile flusso del tempo, che esercita una forza d'attrazione tanto inaudita sull'essere « con gli occhi incollati »: una percezione tagliata in aspro contrasto con la duplice osservazione del soggetto parlante. Ma a guardarlo più da vicino, chi è questo fanatico cieco? E quali altri contemporanei fanno la parte dei legni dai differenti movimenti, nel torrente allegorico? La lirica si indirizza qui specificamente a un contesto storico, e la descrizione è costretta a tentare di ricostruire il contesto contro il quale il testo dice la sua. L'anno di pubblicazione fornisce un primo appiglio: *Con il fiume* apparve innanzitutto in « Kontakt » n. 7-8, novembre-dicembre 1967. Questo situa il testo negli anni sessanta, fortemente impegnati politicamente. Tranströmer aveva già accennato alla forte polarizzazione di quegli anni in alcuni versi polemici nella lirica *Sulla Storia (Om Historien)*, nella raccolta del 1966, *Echi e tracce*:

Radikal och Reaktionär lever	Radicale e Reazionario vivono
tillsammans som i ett olyckligt	insieme come in un matrimonio
äktenskap,	infelice

[6]

formade av varann, beroende av	formati l'uno dall'altro,
varann.	dipendenti l'uno dall'altro.
Men vi som är deras barn måste	Ma noi, figli loro, dobbiamo
bryta oss loss.	liberarcene.
Varje problem ropar på sitt eget	Ogni problema grida nella sua
språk.	lingua.
Gå som en spårhund där	Cammina come un segugio sui
sanningen trampade!	passi della verità!

Gli infelici che non riescono a liberarsi dalla polarizzazione e sentono la natura specifica di ogni singolo problema li ritroviamo nell'essere che cammina nel torrente — con i canali d'entrata sigillati, come una faccia della folle fame di semplicità, e l'« in mezzo » e il « diritto davanti a sé » come l'altra faccia. È un'immagine critica del radicalismo che abbonda nel solco principale dell'intellettualismo di fine anni sessanta. Tranströmer contribuisce alla precisazione del contesto politico con la risposta all'inchiesta *Le cause della svolta a sinistra* nel 1969. Uno dei fattori lo indica nel

bisogno di fede. Lo intendo in parte in senso strettamente religioso. L'ambiente intellettuale svedese è uno dei più duramente secolarizzati che esistano. Dal momento che la strada per una religione nel senso corrente è sbarrata, il bisogno religioso deve cercarsi vie d'uscita approvate; in questi tempi, fra l'altro, nell'ideologia di sinistra. Ma anche su un piano irreligioso c'è un bisogno di fede: bisogno di semplicità, di norme sicure, di un metodo d'analisi infallibile. Il flusso crescente di informazioni spesso contraddittorie fra di loro in un mondo mutevole fa sì che il bisogno di una salda struttura di pensiero, di un meccanismo per la selezione e la valutazione delle informazioni sia sentito con forza inaudita. Quando il disorientamento sarà stato provato con forza sufficiente, si fa l'esperienza del salto, del passaggio a un'ideologia, come salvezza morale e un aumento di forza. Si può prendere posizione e si riesce a sentirsi forti e orientati⁵.

⁵ « Trosbehovet. Dels menar jag rent religiöst. Den svenska intellektuella miljön är en av de hårdast sekulariserade som existerar. Eftersom vägen till religion i valig mening är spärrad kommer de religiösa behoven att söka sig utlopp som är godtagna: just nu bl.a. i vänsterideologi. Men också på ett icke-religiöst plan finns trosbehov: behov av enkelhet, fasta normer, en ofelbar ana-

[7]

Il passo offre un parallelo stretto ai versi in analisi, e ci aiuta a distinguere con maggior chiarezza il destinatario di quelli: « Il bisogno di fede » corrisponde alla « folle fame », il forte senso di orientamento si specchia nell'andare con la corrente senza esitare, nella lirica; e il « bisogno di semplicità, di norme salde e di un metodo di analisi infallibile » degli intellettuali è un contrappeso diretto alla « fame di semplicità » del testo. Perfino le parole sul « salto », che salva e fa atterrare nell'ideologia, hanno un equivalente nel modo in cui l'accecato « si getta dritto in avanti » nel torrente. La risposta all'inchiesta affila lo sguardo sulla realtà verso la quale il testo prende posizione.

Il frammento di informazione che viene dalla radio-lina a transistors dà tuttavia una precisazione più esatta del contesto politico. È la guerra di giugno del 1967 che invade lo scenario dell'estate nordica, con quei pensieri « che trafiggono con disperazione » come contrassegno della serietà della situazione. Quella guerra era, come sostenne una volta lo stesso Tranströmer, un conflitto complicato per la sinistra: molti coinvolgimenti nella causa di Israele furono allora troncati. E questo viene reso visibile allegoricamente nel testo, più precisamente nel comportamento del legname. Tranströmer mi ha fatto notare come sviluppi qui un'immagine 'dantesca', una lunga metafora 'filata': le terzine che compaiono improvvisamente rafforzano l'allusione: la lirica si appoggia al metodo della Divina Commedia nella sua visione critica. Il flusso sempre più rapido della corrente ci ha condotti nel luogo dove « il fiume si restringe »: un posto di riposo ricordato, che assume la nuova funzione di rendere evidente una fase critica per l'entusiasmo cieco. Legato ai giorni della guerra di giu-

lysmetod. Det ökande flödet av sinsemellan ofta motsägande informationer i en föränderlig värld gör att behovet av en fast tankestruktur, en apparat för sortering och värdering av informationerna känns oerhört starkt. När desorienteringen erfarits tillräckligt starkt upplevs språnget över till en ideologi som en moralisk räddning och ett krafttillskott. Man kan TA STÄLLNING och man får känna starkt och i en riktning ».

gno, quell'entusiasmo è messo a prova proprio dove il fiume trapassa in cascata. Fra le masse d'acqua che irrompono accanto a lui come una rappresentazione vivida del corso improvvisamente critico della storia, non c'è più nessun semplice « seguire la corrente ».

« Qualche tronco sfreccia dritto come un siluro ». Sono i convinti fino all'ostinazione, con il loro percorso stabilito una volta per tutte. Ma « altri si girano di traverso, roteano pigramente e senza scopo ». Vediamo qui i perplessi davanti alla nuova situazione, che non sono ancora riusciti a orientarsi. Finalmente ci sono alcuni che si liberano veramente e che (apparentemente con intenzione) s'infilano fra i sassi e i rottami sulla spiaggia per « accatastarsi là come mani giunte ». Senza dubbio le simpatie del testo vanno a questi ultimi, che davanti alla crisi hanno assunto una posizione di preghiera. L'attributo « immobili nel fragore » allude a qualcosa di più che alla posizione obbligata nella cascata; suggerisce anche l'integrità di questi eretici. I versi conclusivi ricollegano la lunga metafora, sulle orme di Dante, alla situazione quotidiana: la vista dal ponte, la nuvola di zanzare, i ragazzi, i corni delle loro biciclette che sbucano dal verde. Non ci si accorge quasi più che la lirica ci lascia nel figurato. Quando torna la formula percettiva dell'attacco, « ho visto ho sentito », la « corrente » che sta dietro alle facce dei contemporanei ha fatto a tempo a costruire uno scenario fluviale nordico talmente pregnante, che alla fine si prende l'immagine, e non la situazione reale di partenza, come luogo autentico dell'azione.

Il soggetto parlante di *Con il fiume* prende distanze evidenti dai « contemporanei », trascinati nella corrente con la loro volontà o senza. Quest'isolamento è un fatto, nel contesto biografico. In una discussione su questa lirica, Tranströmer sottolineava quanto fosse stato violento l'impegno politico di molti suoi vecchi amici negli anni sessanta. Lui stesso non riusciva ad abbandonare l'ideale di una democrazia occidentale, per quanto l'ideale fosse stato umiliato da tante azioni di guerra: continuò ad attenersi e lo fa ancora. Fra i « contemporanei » della lirica è facile

per gli iniziati individuare questo o quel volto e staccarli dal contesto. Uno di loro è il volto di Göran Palm. Palm aveva più ragioni di altri per considerare la lirica una risposta a lui stesso. La cosa interessante fu che rispose, e costrinse Tranströmer a un postscriptum chiarificante. In una reazione impegnata, che rallegrò il destinatario, Palm si concentrò proprio su *Con il fiume*, che chiamò nella sua lettera « una straordinaria pietra d'inciampo ». Tranströmer ammette, nella lettera di risposta, una sua « debolezza morale » scoperta dall'amico:

il fatto, cioè, che io STIA SUL PONTE A GUARDARE, in una posizione d'eccezione, dunque, mentre in realtà sto nel fiume, come un tronco fra gli altri. Non c'è niente da fare, tuttavia, perché allora stavo veramente là, sul « più grande ponte pensile di legno dell'Europa settentrionale », come dicono i *dépliants* turistici: cioè al di sopra di Västerdalälven, dove mi è sgorgata la poesia. Era appena passata la guerra di giugno, io vagabondavo alla disperata nei Dalarna con la mia Saab per raccogliere le idee, ascoltavo ogni giornale radio sulla radiolina, facevo il bagno nella Silja e camminavo come uno spettro nel verde estivo, assorbito nella problematica della polarizzazione (...). (27-5-1970)⁶

La lettera esemplifica la fedeltà con cui vengono riportati i punti di partenza effettivi, il desiderio di verità che fa parte integrante dei compiti di Tranströmer come poeta. Nel nostro contesto specifico ci sono forse un paio di altri punti a rivestire un interesse particolare.

⁶ « nämligen att jag STÅR PÅ BRON OCH TITTAR PÅ, en undantagsställning alltså — när jag i själva verket ligger i älven som en stock bland andra. Det går dock inte att göra något åt, för jag stod faktiskt där — det är alltså "norra Europas största hängbro av trä" som det står i turistbroschyrerna: dvs över Västerdalälven i Dala-Floda, där dikten rann upp. Det var strax efter junikriget, jag irrade desperat omkring i Dalarna i min Saab för att samla tankarna, lyssnade på transistorradion vid varje nyhetsutsändning, badade i Siljan och gick som ett spöke i sommargrönskan, uppfylld av hela polariseringsproblematiken [---] ». (27.5.1970)

Innanzitutto, la risposta a Palm attira l'attenzione sul modo in cui già *Con il fiume* entra a far parte di un dialogo. « A colloquio con i contemporanei », è l'attacco. Si dimostra qui come tutto il testo possa considerarsi una battuta in un colloquio contemporaneo più ampio; un'esemplificazione evidente del carattere intenzionale della produzione poetica di Tranströmer che esula dalle luminose epifanie. Ancora, il carteggio mette in luce l'isolamento del poeta già nella prospettiva della lirica: in posizione di osservatore, a distanza rassicurante da quanto avviene drammaticamente nelle masse d'acqua. La posizione scelta dal poeta rappresenta, per così dire, con evidenza pressoché emblematica l'estraneità che critici da Lukács a Poggioli vedono come una caratteristica delle avanguardie. E tuttavia, si rischia qui di cadere vittime di un miraggio. Vorrei riallacciarmi all'osservazione precedente sul carattere di duplicità dell'opera letteraria, sul suo statuto contemporaneamente di universo autonomo e di elemento entro un contesto maggiore. Dal primo punto di vista, il soggetto parlante, sistemato nel suo mondo letterario chiuso, appare un *outsider*, uno spettatore passivo e impotente di un grande spettacolo. Dall'altro lato, il *testo* poetico recupera la partecipazione che il poeta sembrava aver perduto: è una battuta distinta in un contesto sociopolitico entro il quale definisce criticamente un fenomeno contemporaneo. L'intenzione che parla ora dal testo ha l'autorità di cui manca lo spettatore estraniatosi sul ponte pensile.

In *Con il fiume* i riferimenti politici sono indubitabili. C'è in *Sanningsbarriären* (« Barriera di verità », raccolta del 1978) una lirica profondamente diversa, con una critica molto più mascherata. Tuttavia, l'orientamento è abbastanza simile. Si tratta della lirica *Citoyens*, un sogno su Danton:

Natten efter olyckan drömde jag	La notte dopo l'incidente sognai
om en koppärrig man	un uomo butterato
som gick och sjöng i gränderna.	che se ne andava cantando per
	i vicoli.

Danton! Inte den andre — Robespierre tar inte såna promenader. Robespierre gör omsorgsfullt toalett en timme på morgonen, resten av dygnet ägnar han åt Folket. I pamfletternas paradiset, bland dygdens maskiner.	Danton! Non quell'altro — Robespierre non le fa, queste passeggiate. Robespierre fa una toilette accurata per un'ora al mattino, e il resto della giornata lo dedica al Popolo. Nel paradiso dei libelli, fra le macchine di virtù.
Danton — eller den som bar hans mask — stod som på stultor. Jag såg hans ansikte underifrån: som den ärriga månen, till hälften i ljus, till hälften i sorg.	Danton — o uno con la sua maschera — stava in piedi, come sui trampoli. Gli ho visto la faccia da sotto: come la luna, piena di cicatrici, in luce per metà, a lutto per l'altra.
Jag ville säga något. En tyngd i bröstet, lodet som får klockorna att gå, visarna att vrida sig: år 1, år 2 ...	Volevo dire qualcosa Un peso nel petto, il contrappeso che fa camminare gli orologi, le lancette a contorcersi, un anno, due anni ...
En från doft som från sågspånen i tigerstallarna. Och — som alltid i drömmen — ingen sol.	Un odore acre come quello della segatura nelle gabbie delle tigri. E niente sole, come sempre nei sogni.
Men murarna lyste i gränderna som krökte sig ner mot väntrummet, det krökta rummet, väntrummet där vi alla ...	Ma splendevano i muri nei vicoli che si curvavano scendendo verso la sala d'aspetto, una stanza curva la sala d'aspetto dove tutti noi ...

Esiste un materiale, su questa lirica, che permette di confrontare le intenzioni dello *scrittore* con quelle che un lettore attento distingue nel *testo*. Le prime si possono leggere, inoltre, in due fasi differenti con un intervallo di parecchi anni, in parte negli abbozzi per questa lirica contenuti in un taccuino di un viaggio in America nel 1974, in parte nel commento *a posteriori* durante un colloquio con Robert Bly, a proposito del problema del tradurre. Ma cominciamo con una lettura preliminare della lirica come si trova in *Barriera di verità*.

Citoyens si presenta come il resoconto di un sogno autentico, con determinati incisi per mettere in evidenza, dare rilievo o sottolineare le valenze. L'« incidente » non

specificato all'inizio orienta la lettura sul carattere omi-
noso nella situazione sognata. Riconosciamo un Danton
che vive sotto la minaccia immediata della caduta e dell'ese-
cuzione, un'attesa della morte che nei versi finali assume
una validità generale. La « sala d'attesa » verso cui scen-
dono contorcendosi i vicoli si rivela, in una generalizza-
zione che esce dal racconto del sogno, « un luogo dove tutti
noi ... ». E lo schiarimento (« la stanza / lo spazio curvo »)
dà dimensioni universali, con la sua allusione all'immagine
del mondo nella fisica moderna, a questo luogo di attesa.

La prospettiva fatale che attornia Danton viene accen-
tuata da parecchi elementi, come « il lutto » della faccia,
il « peso sul petto » dell'osservatore ammutolito e l'odore
acre dalle gabbie di tigre, che suggerisce, in modo irra-
zionale, un grande pericolo. L'aspetto incombente della mi-
naccia è suggerito anche dagli orologi che vanno avanti
sommariamente. Segnano anni e non ore, come fa l'oro-
logio della lirica *Balakireus dröm* (*Il sogno di Balakireus*),
e qui seguendo soltanto il nuovo calendario rivoluziona-
rio.

In mezzo a questi particolari che preannunciano scia-
gure si leva un Danton che cammina cantando per i vicoli.
Tuttavia non ci si presenta un incosciente sanguigno. La
faccia segnata posa « per metà in luce, per metà in lutto »,
come dice il testo con un'infrazione raffinata alla norma
linguistica, che vorrebbe qui « tenebra ». La duplicità dà al
canto nei vicoli il suo accento di risposta ribelle a una
situazione la cui gravità è tuttavia evidente. La figura ha
una curiosa posizione innalzata. Danton, o l'uomo che ne
porta la maschera — quest'ultima formula in linea con gli
altri segnali di una validità più generale — sta in piedi
come sui trampoli e la sua faccia somiglia alla luna, non
solo perché è segnata da cicatrici, e perché vi si alternano
ombra e luce, ma anche per la sua elevatezza. A questa at-
tesa rivoluzionaria della catastrofe è conferita una gran-
dezza quasi archetipica.

I « cittadini » del titolo, al plurale, includono tuttavia
anche « quell'altro »: il Robespierre che « queste passeg-
giate non le fa », e che, in contrasto con il suo collega but-

terato, è molto attento al suo aspetto; tutte annotazioni in margine al resoconto del sogno vero e proprio. Al di fuori di quell'ora misurata con pedanteria per la sua toilette, dedica la sua giornata al « Popolo, nel paradiso dei libelli, tra le macchine di virtù ». È importante la maiuscola in Popolo: Robespierre rende omaggio a questa grandezza astratta, generica, senza volti individuali. Gli esseri di cui si circonda, in questa esistenza dorata dei libelli, incarnano la sua celebre utopia di una « repubblica della virtù »; la incarnano con i tratti dell'*homme-machine*, altra idea dell'epoca. Si tratta di esseri senza calore e senz'anima, che attuano il lato razionalistico dell'ideale rivoluzionario. Sotto l'unico titolo di *Citoyens* si raccolgono, dunque, due atteggiamenti diversi entro la stessa rivoluzione. Uno appartiene al viandante tagliato rozzamente con l'accetta, forzatamente spensierato, che si fa trovare nei vicoli del popolo autentico; l'altra al programmatore esangue e corretto che dedica il suo tempo al Popolo, un'astrazione al di sopra delle teste della gente. Ma questa contrapposizione è iscritta discretamente in una figura maggiore, l'incubo finale dell'attesa che riguarda tutti.

Passiamo alle intenzioni dello scrittore. Bisogna ricapitolare innanzitutto la storia genetica che stabilisce i limiti dell'intenzionalità dell'autore. Nel colloquio con Bly di cui si è parlato, Tronströmer accenna anche allo sfondo in cui la lirica si pone:

Era il 1970, e avevo una vecchia Saab che era appena uscita da una revisione. Là mi avevano detto che tutto funzionava alla perfezione, freni compresi. Quando entrai in seguito nell'autostrada mi misi in una fila in cui tutti andavano molto veloci. Improvvisamente le macchine rallentarono. Io schiacciai il freno, che non funzionò. Mi infilai dritto in una Mercedes davanti a me. La mia povera macchinetta diventò una fisarmonica. Io me la cavai. Uscii dalla macchina. Tutto quello che avevo con me era una camicia, un paio di pantaloni, le scarpe e un libro sulla rivoluzione francese. E tutto quello che mi è rimasto dopo l'incidente.

È stata un'esperienza piuttosto sconvolgente. Quella notte ho fatto un sogno, proprio quello che ho raccontato nella lirica.

[14]

Non ho inventato niente. Salvo forse l'immagine dei « contrappesi che fanno camminare gli orologi »⁷.

L'informazione che il testo si riferisce a un sogno autentico, provocato dallo *choc* per un incidente e dalla lettura sulla rivoluzione francese invita alla cautela chi rintracci troppa intenzione cosciente d'autore nella lirica. I momenti intenzionali si dovrebbe essere preparati a trovarli solo nelle parti che sfuggono alla relazione del sogno, e soprattutto nei quattro versi su Robespierre, che non costituiscono, evidentemente, una parte del resoconto originario, ma che sono stati inseriti per dare rilievo all'immagine di Danton. Tuttavia, il lavoro preparatorio attribuisce alle aggiunte uno spazio molto maggiore di quanto Tranströmer ricordi parecchi anni dopo e nello stesso tempo il problema dell'intenzione viene portato alla luce già nel nucleo del sogno. Questa è infatti una versione precoce del testo:

Natten efter olyckan drömde jag	La notte dopo l'incidente ho
	sognato
att en koppärrig man	che un uomo butterato
gick och sjöng i gränderna.	camminava nei vicoli cantando.
Danton!	Danton!
Varför han? Och gränderna	Perché lui? E i vicoli scendevano
	sluttade
från ett torg som låg i röd sol.	da una piazza in pieno sole rosso.

⁷ « Det var 1970, och jag hade en gammal Saab som just hade gått igenom besiktningen. Det sades där att allt fungerade utmärkt, även bromsarna. När jag sedan körde på motorvägen låg jag i en fil där alla åkte ganska fort. Plötsligt saktade bilarna farten. Jag trampade på bromsen, men den fungerade inte. Jag körde rakt in i en Mercedes framför mig. Min stackars lilla bil blev som ett dragspel. Jag klarade mig. Jag steg ur bilen. Allt jag hade var en skjorta, ett par byxor, skor och en bok om den franska revolutionen. Det var allt som fanns kvar efter olyckan.

Det var en ganska skakande upplevelse. Jag drömde en dröm den natten, och det är just den jag har berättat om här i dikten; jag har inte hittat på någonting. Utom möjligen bilden med 'lodet som får klockorna att gå' ».

[15]

un istante sono personificazioni della pubblicistica rivoluzionaria (« Come libelli con gli occhi e col naso! ») e l'istante successivo suggeriscono il pericolo delle gabbie di tigri.

Una terza annotazione: « È più vecchio di me anche se è morto a trentaquattr'anni, sta in piedi come sui trampoli (.) ». Si nota qui la tendenza a ingrandire la figura di Danton, forse in riferimento al sogno, ma probabilmente soprattutto nel tentativo di trovare una risposta alla visione provocatoria del sogno. Se questo rivoluzionario popolano era sprofondato poco fa in un'attesa che qualche filo collega al Getsemani, la sua posizione assume ora un'elevazione simile a quella di Gesù in croce.

Una versione vicina alla definitiva introduce dopo la similitudine (« come sui trampoli ») e la vista della faccia « da sotto in su » (« come le cicatrici della luna », ecc.), l'idea che Danton stia per qualcun altro (« O chi porta la sua maschera »). Il peso nel petto, che entra ora nel testo, risponde alla possibilità sopraffacente che si lascia intravedere qui. E tutto questo non come intenzione diretta dello scrittore, ma piuttosto come sforzo dello scrittore di interpretare e di dare figura all'intenzione enigmatica del sogno.

Su un altro piano, l'intenzione dello scrittore traluce nella messa a contrasto di Danton e Robespierre. Nel colloquio con Bly si discute la parola « virtù », e Tranströmer fa notare che Robespierre, la cui vita privata era senza macchia, voleva

costituire una società dove tutti e ognuno fossero pieni di virtù. Contemporaneamente faceva cose losche. (...) Robespierre aveva un senso della virtù estremamente astratto, senza amore. Amava l'umanità, ma odiava gli uomini. Gli utopisti sono fatti spesso così⁹.

⁹ « skapa ett samhälle där alla och envar var fulla av dygd. Samtidigt gjorde han ruskiga saker. [---] Robespierre hade en väldigt abstrakt dygdkänsla, utan kärlek. Han älskade mänskligheten men hatade människor. Utopister är ofta så beskaffade ».

Invece a Danton « piaceva girare nelle strade a parlare con la gente qualsiasi. Non era pieno di virtù come Robespierre ». Un po' oltre nel colloquio viene indicata la pertinenza nella situazione svedese:

In quest'epoca, intorno al 1970, anche gli scrittori in Svezia sono stati esposti a una forte pressione per diventare più o meno simili a Robespierre. Si riteneva, allora, che tutti dovessimo essere 'macchine di virtù'¹⁰.

Il problema è ora quale validità queste intenzioni d'autore, più o meno evidenti, abbiano per la nostra concezione delle intenzioni *del testo*. Il punto di partenza teorico deve essere, dal mio punto di vista, che all'intenzione dell'autore non si deve permettere di supplire al testo, quando non ha in esso supporti diretti. Il suo valore nell'interpretazione sta nel rendere attenti a caratteristiche dell'opera che altrimenti rischierebbero di sfuggirci.

La pertinenza della nostra idea di intenzioni del testo è particolarmente facile a stabilirsi nel caso del bersaglio a cui mira il personaggio di Robespierre. Che sia indirizzato al contesto svedese, come lo scrittore farà notare in seguito, è cosa attendibile anche *nel testo*. La critica delle 'macchine di virtù' ha nei primi anni settanta un bersaglio molto chiaro nella sinistra moralista, come anche la frecciata contro chi dedica tutte le sue energie al Popolo senza entrare in contatto con la gente può essere vista diretta contro fenomeni svedesi contemporanei. Ma naturalmente non è possibile limitare tanto l'allusione. Gli utopisti, ha sottolineato Tranströmer, « sono fatti spesso così ». I versi, concisi, sono indirizzati non solo alle figure alla Robespierre della Svezia contemporanea, ma a tutte quelle della storia e del futuro.

Ma contro questo utopista freddo e perfetto, senza occhi per il popolo al di là del Popolo, la lirica mette in

¹⁰ « Vid den här tiden, omkring 1970, utsattes också författarna i Sverige för ett starkt tryck att bli ungefär sådana som Robespierre var. Då ansågs det att vi allta skulle vara 'dygdens maskiner' ».

scena Danton. Quest'apparizione enigmatica, che sul piano delle intenzioni d'autore è cresciuta durante i tentativi di rispondere alla domanda fatta al sogno, « Perché lui? », si leva nel testo definitivo in dimensioni mitiche al fianco di Robespierre. Che significato attribuire alle intenzioni dell'autore? Non voglio andare tanto oltre da tirare dentro l'analisi l'associazione col Getsemani del notes. Un comportamento del genere non avrebbe giustificazioni testuali. Tuttavia, il lavoro preparatorio fa concentrare l'attenzione su una complicazione associativa che si può effettivamente distinguere nel testo. C'è qui una formulazione esplicita della possibile funzione di Danton come rappresentante occasionale di una grandezza di diversa valenza: « o chi porta la sua maschera ». E il testo dà un'elevazione sovrumana tanto alla figura nel suo complesso (« come sui trampoli ») quanto alla faccia vista « da sotto in su ». L'aspetto sopraffacente dell'immagine e del suo destino si riflettono nel « peso sul petto » del sognatore. Nell'immagine di Danton in attesa si insinuano, in una sorta di sovraesposizione, i tratti di un Cristo in croce, visto dalla prospettiva dal basso dei dolenti. Il protagonista è nello stesso tempo un rozzo rivoluzionario popolare che condivide tutte le nostre condizioni, e una figura soprannaturale; vagamente associata a un amore maggiore e a una sofferenza maggiore per conto di molti. È infine quest'immagine di un rivoluzionario sociale, suggestiva a un tempo e sfuggente come accade nei sogni, che dà il suo carattere alla risposta del testo entro un più grande colloquio.

KJELL ESPMARK

Università di Stoccolma

SUMMARY

The title of this paper is « The intention of the text, Descriptive problems raised by two Tranströmer poems » (description here taken as a critical procedure, not as an element of the literary text). The questions implied proceed from the conviction that the literary work should be regarded *both* as an autonomous universe *and* as a part of a social context. From one point of view the work should be granted autonomy in relation to the biographical background, the literary stimuli, and the social impact, i.e. the whole reality influencing the creative process behind the final text. From another point of view the literary work must still be said to form part of an enormous dialogue through time and space where the text agrees with or contradicts the voices of the past, answers contemporary questions by words or silence, and appeals to an unknown reader. In the former case the text is regarded as a microcosm to be studied according to its own intrinsic conditions, in the latter case it is seen as a contribution to a social intercourse, to be analyzed in intentional terms.

The arguments raised, by critics from Wellek to Derrida, against an interpretation based upon the author's intention are not relevant here. What is focused now is the intention of the *text*. By this is not, like in Jan Mukařovský, meant the force within the work, striving « toward the resolution of the contradictions and tensions among its individual parts ». What is implied comes closer to « l'intention du texte » in Ricoeur, the referential direction toward world and reader. However, the extrovert intention, the phenomenon counterbalancing the autonomy of the work, is here more decidedly seen as making the work a reply in a huge multidimensional dialogue.

Now, the author's intention is not wholly disregarded in such a perspective, but it is reduced — like in M. C. Beardsley's *Aesthetics* — to a hypothesis to be tried against the text. With this important reservation, the extrinsic tips given by authorial intentionality could be exploited to descriptive ends.

The argument is carried out in an analysis of two poems by Tomas Tranströmer. The first of these, « Going with the current » in *Dark Vision* (1970), can be directly discussed in terms of textual intention. « Talking with contemporaries », the I of the poem perceives behind the faces of the interlocutors « the current / dragging with it the willing and the unwilling ». This flow of time comes to a critical point, visualized as the rapids of a river in Northern Sweden where, viewed from a suspension bridge, the timber reacts in widely differing ways to the forces of the water. The poem turns into an allegory with specific addresses to a historical context which the description must reconstruct in order to make the implications clear. Here, Tranströmer's answer to a political inquiry

gives the general features, allowing us to distinguish a critical picture of the political enthusiasm of the Swedish sixties in the creature « with its eyes glued together » who throws himself downstream « in a ravenous thirst for the simple answer ». The fragmentary information from the transistor radio of the poem points more distinctly to a context which enables us to read the drama at the rapids as the story of the radical left put to the test on the critical days of the June war in 1967. The author's correspondence with Göran Palm emphasizes the role of the poem as a reply in a vast contemporary dialogue. A remark by Palm also makes us notice the observer's isolation, illustrating with almost emblematic clearness the alienation of the modernist poet, pointed out by Lukács and Poggioli. We see, however, how the missing participation is recaptured by the *text*. The intention speaking in this distinct reply to the sociopolitical context possesses the authority lost by the watching outsider on the suspension bridge.

In the other example, the poem « Citoyens » in *The Barrier of Truth* (1978), the address proves to be somewhat similar but much more concealed. This report of a dream about Danton, who walks singing in the alleys while he is waiting for his destruction in almost archetypal grandeur, is accompanied by material which makes it possible to compare the *author's* intentions with those which could be ascribed to the *text*. The drafts allow us to see how the poem takes shape during attempts to answer the question to the dream in the first sketch, « Danton! Why him? » The addition of elements of elevation and the indication of a possible representative role in consecutive drafts show the closeness, on the level of authorial intention, to the waiting at Gethsemane and the suffering on the Cross. Furthermore, the author's comments on the poem in a dialogue with Robert Bly reveal his addressing the Swedish moral left in the contrasting portrait of Robespierre. The various expressions of authorial intentionality are tested against the text, and from this new analysis emerges the picture of a superhuman revolutionary, set off against Robespierre and his « machines of virtue » and vaguely associated with a greater love and a greater suffering on behalf of the many. This representation of a revolutionary, both suggestive and elusive, as in a dream, gives the poem its character as a reply in a greater context.

NOTE SULLA DESCRIZIONE COME PROBLEMA FILOSOFICO

Quando ascoltiamo la lettura di un componimento epico, noi siamo esclusivamente attratti, oltre che dalle melodie della lingua, dal senso delle proposizioni e dalle immagini e dai sentimenti da esse suscitate in noi. Col problema della verità noi perderemo la gioia artistica e trasformeremo la poesia in una ricerca scientifica. Perciò, fin quando rimaniamo nel campo dell'arte, poco ci importa se il nome « Ulisse » abbia o no un significato.

GOTTLÖB FREGE

La centralità che la riflessione filosofica contemporanea ha riservato allo studio del linguaggio potrebbe suggerire, a prima vista, una omogeneità tematica e metodologica che, in realtà, non ci sono. Le fonti dell'interesse dei filosofi per il linguaggio sono molteplici e diversificate e includono pratiche analitiche che talvolta tematizzano aree di ricerca comuni o affini a quelle di altre discipline¹, così che il confronto di tali 'aree' ancorché faticoso e, quasi sempre, metodologicamente imbarazzante può costituire un contributo nella difficile costruzione dell'interdisciplinarietà.

Un'importante e pregiudiziale distinzione da tenere presente all'interno dell'indagine filosofica sul linguaggio è quella tra modello linguistico nell'analisi filosofica e filo-

¹ Specialmente la linguistica teorica e applicata e la semiologia.

sofia del linguaggio o analisi (filosofica) del linguaggio. Nel primo caso l'interesse del filosofo per le strutture e le caratteristiche del linguaggio ha, per così dire, un carattere subordinato, nel senso che la pratica dell'analisi linguistica è esercitata in quanto strumentale rispetto alla soluzione di problemi specificamente filosofici. L'origine dei quali sarebbe da ricondursi ed ascrivere a caratteristiche sintattiche e semantiche del nostro linguaggio, inteso come piano nel quale trovano rappresentazione pensieri, concetti ed, in generale tutto il patrimonio rappresentativo e conoscitivo umano. Secondo questa concezione (fondamentalmente riduttiva) un intervento normalizzatore e chiarificatore sul linguaggio condurrebbe alla vanificazione di molti *pseudo-problemi* dovuti alle imperfezioni del linguaggio e ad una corretta formulazione di quelli autentici². Accanto a questa è la filosofia del linguaggio in senso proprio che si configura come una disciplina che indaga sulle caratteristiche generali dei linguaggi e sulle nozioni o concetti che le esprimono, sugli atti che comportano l'uso del linguaggio e sulle relazioni interne, le condizioni di significanza e le condizioni di uso del linguaggio.

Mentre l'analisi del linguaggio intesa come metodo per la soluzione di tradizionali problemi filosofici è stata per lo più orientata alla costruzione di linguaggi ideali sintatticamente rigorosi e semanticamente trasparenti, ai quali ridurre gli enunciati dei linguaggi naturali, magari perché fosse immediatamente trasparente un presunto isomorfismo con la realtà extralinguistica (come nell'atomismo logico di Russell e del primo Wittgenstein), la filosofia del linguaggio non incorpora intenti riduzionistici ma è animata soprattutto da ambizioni descrittive di questa molteplicità irriducibile costituita dalle lingue naturali, il cosiddetto linguaggio ordinario. Le due prospettive non sono tuttavia, come è facilmente intuibile, irrelate e soltanto contigue anche se la

² È questa la posizione nota come riduzionismo, incorporata soprattutto nella filosofia dell'atomismo logico di Russell e del Wittgenstein autore del *Tractatus Logico-Philosophicus*.

filosofia come indagine sul linguaggio incorpora generalmente un rifiuto della pratica riduzionista e giudica tale prospettiva angusta e comunque inadeguata all'analisi delle lingue naturali. Inoltre si incentra per lo più su una nozione di significato antitetica rispetto a quella presente nel primo degli indirizzi menzionati; una nozione non referenzialistica e legata al concetto di uso e di gioco linguistico³. Il terreno comune fra queste due aree è costituito dall'indagine su nozioni fondamentali come quelle di *significato*, *riferimento*, *verità* ed anche sull'indagine delle espressioni descrittive, delle *descrizioni*. L'analisi delle descrizioni ha, anzi, una lunga storia filosofica ricca di articolazioni e differenziazioni, anche se riconducibile a due posizioni paradigmatiche e ai rispettivi sviluppi.

La nozione di descrizione può risultare tutt'altro che perspicua e insidiata da una opacità imputabile alle diverse prospettive analitiche ed ai differenti contesti disciplinari nei quali occorre; è quindi innanzi tutto necessario cercare di precisarla dal punto di vista dell'analisi (filosofica) del linguaggio.

Intendiamo per descrizioni, seguendo la terminologia ormai classica introdotta da Russell⁴, espressioni linguistiche della forma « un così e così », o « il così e così ». Nel primo caso avremo una descrizione indefinita o ambigua (come « un uomo tranquillo ») nel secondo una descrizione cosiddetta definita (come « Il primo uomo che sbarcò sulla luna »). Ed è a queste ultime che limiteremo la nostra attenzione e alle quali ci riferirà usando il termine descrizioni.

Le descrizioni sono pertanto sintagmi nominali preceduti dall'articolo definito ed eventualmente seguiti da ag-

³ Il massimo ispiratore è, come è noto, il secondo Wittgenstein, autore delle *Philosophische Untersuchungen*.

⁴ Cfr. *On Denoting* in « *Mind* », 14, 1905, pp. 479-493, trad. it. in B. RUSSELL, *Linguaggio e Realtà*, antologia a cura di M. A. Bonfantini, Bari, 1970; *Introduction to mathematical Philosophy*, London, 1919, trad. it. *Introduzione alla filosofia matematica*, Milano, 1962.

gettivi, complementi ed altri specificatori. Sono esempi di descrizioni definite « L'uomo dalla maschera di ferro »; « l'eroe di Trafalgar », « l'autore di Waverley ».

La funzione delle descrizioni è quella di identificare individui, oggetti singoli, settori specifici del reale, designandoli univocamente, così come fanno anche i nomi propri ('Nelson', 'Walter Scott').

Ma mentre i nomi propri compiono tale designazione direttamente (o almeno così sembrano fare) le descrizioni lo fanno attraverso la mediazione di una proprietà che, sempreché sia soddisfatta da un solo individuo, identifica univocamente l'oggetto.

La distribuzione sintattica delle descrizioni è, conseguentemente, la stessa dei nomi propri, così che le descrizioni possono correttamente occorrere in tutti i luoghi in cui occorrono i nomi propri ed è possibile sostituire una descrizione ad un nome in un enunciato, ottenendo un altro enunciato sintatticamente corretto. Ad esempio, se nell'enunciato

(i) « Garibaldi era un audace condottiero »

sostituiamo al nome 'Garibaldi' la descrizione 'l'eroe dei due mondi', otterremo

(ii) « L'eroe dei due mondi era un audace condottiero »

che è ancora un enunciato sintatticamente ben formato e quindi corretto. La buona formazione, o grammaticalità, di un enunciato non costituisce, tuttavia, una condizione sufficiente di correttezza semantica di una espressione linguistica. I problemi più interessanti connessi all'analisi dei contesti nei quali occorrono espressioni descrittive sono infatti di natura semantica, o meglio, connessi allo scarto che intercorre tra correttezza sintattica e correttezza semantica.

Vi sono contesti come quelli cosiddetti epistemici o intensionali, quelli nei quali compaiono verbi come *credere*, *pensare sapere*, etc., insidiati da una opacità assai più profon-

da e nei quali sostituzioni (sintatticamente corrette) di un nome con una descrizione o viceversa, generano enunciati nei quali il contenuto proposizionale originario va perduto o viene modificato anche quando il principio di sostituibilità leibniziano sembrerebbe formalmente rispettato⁵.

Se, ad esempio, nell'enunciato:

(iii) « Craxi non sa che Scott è l'autore di *Waverley* »

sostituiamo la descrizione 'l'autore di *Waverley*' con il nome 'Scott' otterremo:

(iv) « Craxi non sa che Scott è Scott »

che è un enunciato dal contenuto proposizionale diverso e da un diverso valore di verità, ancorché sintatticamente corretto.

Un altro complesso problema è quello relativo alle condizioni di verità degli enunciati contenenti descrizioni cosiddette *improprie* — quelle descrizioni nelle quali la proprietà attraverso la quale dovrebbe conseguirsi l'individuazione non è posseduta da alcun individuo o è posseduta da più di un individuo. Sono esempi di descrizioni improprie: « L'attuale re di Francia » o « Il satellite di Giove »⁶.

Gli esempi mostrano, seppure ad un livello intuitivo i problemi teorici sottesi al rapporto tra descrizioni e nomi, alle condizioni necessarie e sufficienti della reciproca sostituibilità e alle condizioni di verità degli enunciati contenenti espressioni descrittive. Questi problemi, come abbiamo detto, hanno ormai una lunga storia che comprende sia formulazioni diverse che differenti tentativi di soluzione. Le differenze sono per lo più radicate nella diversa teoria del significato di volta in volta adottata e nella funzione del simbolismo e della lingua considerata prioritaria: la rappresentazione del reale o la comunicazione. Ad un livello

⁵ Ci riferiamo al principio di identità degli indiscernibili espresso dalla clausola '*Eadem sunt qui sibi mutuo substitui possunt, salva veritate*'.

⁶ Considerato che Giove ha più di un satellite.

più profondo è anche possibile leggere queste differenze in termini di teoria della conoscenza e di ontologia.

L'obbiettivo di queste note non è quello di approfondire e neanche di offrire una rassegna organica del complesso di problemi filosofici, logici e linguistici associati al tema delle descrizioni, ma di enucleare alcuni temi soprattutto connessi agli aspetti semantici delle descrizioni di più immediato interesse per la critica testuale e, quindi, connessi alla lingua in quanto sistema per la comunicazione e l'espressione artistica. Lo faremo tracciando i lineamenti di due soluzioni ormai canoniche — l'analisi di Frege e quella di Russell — e alcune linee di sviluppo attuali più interessanti, limitatamente alle lingue naturali.

Il nome di Frege è legato a quel movimento filosofico di rivolta realistica contro la tradizione idealistica di derivazione hegeliana. Frege in particolare ha compiuto il primo passo per allontanarsi da una concezione psicologista del linguaggio, sanzionando l'irrilevanza, per la determinazione del significato, delle rappresentazioni mentali associate alle parole; il significato secondo Frege ha a che fare non con entità mentali ma con il ruolo svolto dalle parole nella determinazione delle condizioni di verità degli enunciati nei quali occorrono. Da questa tesi deriva poi quella secondo la quale il significato dei singoli elementi del linguaggio non è qualcosa che possa cogliersi in isolamento ma nel contesto. L'esigenza dalla quale prende le mosse l'analisi fregeana, come del resto quella di altri logici e filosofi di questo periodo, è quella dell'individuazione delle condizioni di verità degli enunciati. Secondo Frege perché un enunciato abbia un valore di verità, possa cioè essere vero o falso, è necessaria la rigorosa determinazione dei concetti e quindi la sicura denotatività dei nomi propri e delle descrizioni⁷ che vi figurano.

⁷ Col termine di nome proprio come si vedrà Frege intende sia i nomi propri in senso stretto, sia le descrizioni. Ciò non toglie che all'interno della classe dei nomi sia operata la distinzione tra nomi semplici e complessi che è grosso modo coestensiva con quella russelliana di nomi e descrizioni.

Nelle lingue formalizzate (artificiali) tale obiettivo è conseguito mediante una perfetta corrispondenza tra strutture semantiche e strutture sintattiche garantita convenzionalmente mediante il ricorso ad entità arbitrarie e la stipulazione di significato. Diverso il caso delle lingue naturali che non sono limitate alla sola struttura deduttiva dell'argomentazione ed oltre alla funzione di rappresentare entità extralinguistiche assolvono ad altre funzioni prima fra tutte quella della comunicazione. Qui non si tratta di uniformarsi ad un modello ideale artificiale, ma di cogliere le specifiche strutture logiche del linguaggio ordinario ordinandole in un sistema, fin dove tale obbiettivo è conseguibile tenendo appunto conto di operare su un sistema empirico molteplice sul quale ogni intervento di carattere riduzionista rischia di snaturarne caratteristiche e funzioni.

Frege chiamava 'nome proprio' ciò che noi definiremmo oggi come 'termine singolare' e che include anche le descrizioni definite, con ciò implicando che la nozione di nome proprio (inclusiva delle descrizioni) non dovesse essere riguardata come costituita di entità logicamente semplici (o, nella terminologia russelliana, 'simboli semplici'). Nell'analisi delle condizioni di significanza di tali termini singolari occupa un posto centrale la distinzione tra *sensò* (*sinn*) e *significato* (*bedeutung*). Il significato di una espressione descrittiva singolare è secondo Frege il portatore del nome, ciò di cui parliamo, usando quella espressione o quel nome. Due nomi (o descrizioni) possono, però, avere lo stesso significato, ma sensi diversi. È possibile, cioè che uno stesso oggetto (o persona) sia portatore di due nomi diversi e così, diversi siano i criteri per identificare quell'oggetto come portatore dell'uno o dell'altro nome.

Ciò è particolarmente vero nel caso delle descrizioni (o nomi propri complessi nella terminologia fregeana) e rende conto di come sia possibile che asserzioni di identità siano ad un tempo vere e rivestano un autentico valore conoscitivo.

Il *sensò* di una descrizione è il modo nel quale viene presentato il suo significato. Come abbiamo visto due espres-

sioni possono avere lo stesso significato come ad esempio; « la stella del mattino » e « la stella della sera », che denotano entrambe il pianeta Venere, ma lo fanno in modo diverso. O ancora con le parole di Frege: « se r , s , b , sono le tre mediane di un triangolo, il punto di incontro delle prime due coincide, come è noto col punto di incontro della seconda con la terza. Abbiamo qui pertanto due nomi diversi che indicano lo stesso oggetto: « punto di incontro di r ed s » e « punto di incontro di s e t » Tali nomi (mentre ci designano lo stesso oggetto) indicano anche il modo particolare con cui quest'oggetto ci vien dato ... »⁸. Una espressione come « La stella del mattino è identica alla stella della sera » è dotata di autentico contenuto informativo e non costituisce una banale tautologia. Ciò può essere spiegato secondo Frege soltanto mediante la distinzione di senso che caratterizza le due descrizioni peraltro riferentisi allo stesso oggetto e quindi aventi lo stesso significato. Secondo Frege in generale il significato di una descrizione (un nome complesso) dipende dal significato, non dal senso dei suoi componenti mentre il valore di verità degli enunciati dipende dal significato e non dal senso dei termini occorrenti. Questa regola generale sembra tuttavia soffrire di numerosi controesempi che Frege spiega dicendo che in alcuni contesti il significato dei termini non è quello consueto ma è costituito dal loro senso.

Quando usiamo le parole nel loro senso ordinario ciò di cui intendiamo parlare è il loro significato, ma vi sono contesti nei quali, come abbiamo accennato, ciò di cui si parla è invece il loro senso. È ciò che accade quando si riferiscono parole altrui nel discorso diretto. Ad esempio, nell'enunciato:

« Craxi disse: ' Venere è una divinità della mitologia greca ' »

⁸ G. FREGE, *Über Sinn und Bedeutung* in « Zeitschrift für Philosophie und Philosophische Kritik », 100, 1892, pp. 25-50, trad. it. in G. FREGE, *Logica e Aritmetica*, a cura di C. Mangione, Torino, 1965, pp. 374-404.

il significato delle parole tra apici semplici non è quello ordinario ma è invece costituito dal loro senso, cioè le parole che sono state proferite da Craxi.

Altre costruzioni nelle quali il riferimento delle nostre parole e, quindi, delle nostre descrizioni non è quello consueto ma invece è costituito dal loro *senso* consueto sono quelle rette da verbi di attitudine proposizionale.

Nell'enunciato « Craxi sa che Venere è la stella del mattino » il nome ' Venere ' e la descrizione ' La stella del mattino ' hanno un significato indiretto che è appunto costituito dal loro senso ordinario. Infatti se « Venere » è « La stella del mattino » avessero il loro significato consueto, e cioè il pianeta Venere, dovrebbe essere possibile, secondo il principio leibniziano di indiscernibilità degli identici, sostituire a ciascuna espressione, un'altra avente lo stesso significato, *salva veritate*; ma tale sostituzione può invece produrre un enunciato falso. Se infatti nel contesto suddetto sostituiamo alla descrizione « la stella del mattino » la descrizione « la stella della sera » che ha lo stesso significato (il pianeta Venere) otterremo: « Craxi sa che Venere è la stella della sera » che è un enunciato con un diverso contenuto proposizionale e può avere un diverso valore di verità.

È infatti possibile che, indipendentemente dal fatto che « La stella del mattino » e « La stella della sera » denotino ambedue il pianeta Venere, Craxi non lo sappia e quindi risulti dalla sostituzione un enunciato falso. Ciò che invece, non accade se sostituiamo all'intera espressione un'altra esprimente la stessa proposizione (lo stesso senso). E ciò perché in tali contesti è proprio il senso consueto che costituisce il significato (il riferimento) delle espressioni descrittive e non il loro significato ordinario. Occorre quindi distinguere, secondo Frege, il riferimento o *significato ordinario* da quello *indiretto* di un termine o una descrizione e, analogamente, il *senso ordinario* da quello indiretto; precisando che il significato o riferimento indiretto di un nome o descrizione è proprio il suo senso ordinario.

Come abbiamo accennato, nelle lingue artificiali la

buona formazione di un enunciato garantisce la sua denotatività e quindi la capacità dei nomi e delle descrizioni di designare univocamente gli oggetti, conseguendo così il loro scopo. Abbiamo anche visto che nelle lingue naturali la buona formazione (correttezza sintattica e semantica) non costituisce una condizione sufficiente di denotatività ma soltanto una condizione necessaria e vedremo in seguito che talvolta descrizioni inadeguate conseguono ugualmente l'obbiettivo della designazione univoca se sono soddisfatte alcune contingenti condizioni.

Uno dei casi che illustrano il carattere necessario ma non sufficiente della buona formazione per la denotatività delle espressioni descrittive nelle lingue naturali è quello connesso col fenomeno della presupposizione. Tale fenomeno può essere illustrato sinteticamente nel modo seguente: un enunciato E presuppone un enunciato E_1 quando sia la verità che la falsità di E implicano la verità di E_1 ⁹.

Prendiamo, ad esempio l'enunciato

(a) « L'inventore della radio fu nominato cavaliere »

perché questo enunciato sia vero o falso è necessario che il seguente enunciato sia vero:

(b) « Qualcuno ha inventato la radio »

Se (b) fosse falso, la descrizione 'l'inventore della radio' sarebbe priva di denotazione e quindi l'intero enunciato (a) non avrebbe un valore di verità.

Secondo l'analisi fregeana quindi (a) presuppone (b) anche se non si può dire che (a) implica o contiene logicamente (b). La relazione di presupposizione configura pertanto il prerequisito per la verità o la falsità degli enunciati cioè per la loro dotazione di senso ma non configura una condizione di esistenza e quindi un approccio ontolo-

⁹ Cfr. G. FREGE, *Senso e significato*, cit., pp. 391-2 e, per una trattazione recente dell'intera tematica, A. BONOMI, *Le vie del riferimento*, Milano, 1975, pp. 21 segg.

gico, che è invece caratteristico dell'analisi delle descrizioni fatta da Russell.

L'analisi russelliana delle descrizioni è strettamente legata ai fondamentali presupposti logici ed ontologici della sua concezione filosofica e ne costituisce, in un certo senso, uno degli strumenti, così che occorre sia pure telegraficamente accennarvi. Tale analisi nuove dal presupposto metafisico di un isomorfismo tra il linguaggio e la realtà extralinguistica così che l'indagine sul linguaggio si qualifica, in virtù di tale isomorfismo, uno strumento per l'indagine sulla struttura della realtà. Tale isomorfismo, tuttavia non sussiste tra la struttura apparente del linguaggio e la struttura dei fatti ma tra una presunta struttura profonda degli enunciati e il mondo ed anzi la struttura apparente lungi dall'esibire cela in realtà quella *logica*, profonda.

Lo scopo dell'analisi è quindi quello di *ridurre* la struttura grammaticale superficiale, palese, ad una pretesa forma logica, così da esibire l'isomorfismo con i fatti; e quindi il valore di verità delle espressioni linguistiche.

Tale analisi riposa oltre che sul presupposto metafisico dell'isomorfismo su una teoria rigorosamente referenziale del significato, secondo la quale il significato delle espressioni linguistiche si identifica con gli oggetti che le espressioni designano, cui si riferiscono. La condizione perché un termine abbia significato è l'esistenza dell'oggetto designato, il denotato.

Il linguaggio ideale è pertanto un linguaggio in cui ad ogni elemento linguistico corrisponda un correlato ontologico, e l'analisi è un tentativo di riduzione delle espressioni linguistiche ai componenti fattuali. In altri termini le espressioni di un enunciato logicamente corretto devono denotare significati che entrano come componenti nel fatto espresso dall'enunciato stesso. L'accento è posto sulla distinzione di *nomi propri* e *descrizioni*. I nomi propri sono simboli semplici che designano direttamente l'individuo che costituisce il significato del nome; essi in virtù di tale relazione diretta col loro portatore hanno significato di per sé, indipendentemente dal contesto in cui occorrono, cioè, in-

dependentemente dal significato degli altri termini delle espressioni in cui occorrono. La nominazione è un rapporto che si istituisce con gli esistenti; non è possibile per Russell nominare un non esistente poiché in tal caso non avremmo un nome ma un mero rumore. Diverso il caso delle descrizioni. Queste sono *simboli complessi* e incompleti. Complessi perché sono formate da diverse parole i cui significati sono già fissati e dal cui insieme dovrebbe risultare il significato della descrizione, il quale comunque dipende dal contesto in cui la descrizione occorre (è per questo che Russell le chiama simboli incompleti).

Diciamo che il significato delle descrizioni *dovrebbe* risultare dal contesto perché, in effetti, coerentemente con la sua teoria referenziale, Russell non ritiene che le descrizioni abbiano un significato in senso stretto ma soltanto una denotazione intesa come l'entità che soddisfa la proprietà espressa dalla descrizione. Pertanto mentre il significato del nome 'Nelson' è Nelson (una persona fisica) una espressione descrittiva come 'l'eroe di Trafalgar' non ha un significato ma solo una denotazione e questa denotazione è l'ammiraglio Nelson. La distinzione tra nomi propri e descrizioni e l'analisi riduzionista di cui mostreremo un esempio serve a Russell per fronteggiare gli stessi paradossi che aveva incontrato Frege ma sulla scorta di una ontologia molto restrittiva e *matter of fact* e di un concetto di esistenza piuttosto angusto, strettamente imparentato con quello realista del senso comune.

Ma vediamo attraverso una esemplificazione come opera tale analisi. Se dico « Giscard d'Estaing è il presidente della repubblica francese » sto asserendo palesemente qualcosa di Giscard, che è il soggetto grammaticale e logico del mio enunciato. Se dico invece « La montagna d'oro non esiste » nonostante l'asserzione sia vera non si può sensatamente sostenere (secondo Russell) che le mie parole dicono *di un certo oggetto*, che esso non esiste. Se infatti, vi fosse un tale oggetto la mia asserzione secondo cui non esiste non sarebbe vera ma falsa. Poiché si tratta di una asserzione vera e significativa l'unica via d'uscita è quella di sostenere che 'la montagna d'oro' che non è un nome

non ha significato presa isolatamente anche se contribuisce al significato dell'enunciato in cui occorre e, pur essendo il soggetto grammaticale, non è il soggetto logico. Considerando le condizioni di verità di tale enunciato occorre riformularlo in modo tale che l'apparente soggetto grammaticale espresso dalla descrizione 'La montagna d'oro' scompaia ma venga conservato il contenuto proposizionale. Così l'enunciato « la montagna d'oro non esiste » viene riformulato riconducendolo all'enunciato « È falso che vi è un oggetto che è una montagna ed è d'oro », nel quale la locuzione descrittiva 'La montagna d'oro' non compare come tale.

La teoria delle descrizioni di Russell fornisce pertanto una riformulazione degli enunciati contenenti espressioni descrittive senza la presenza delle descrizioni stesse. Un enunciato come « L'autore di Waverley era un uomo brillante » verrebbe analizzata come la congiunzione delle seguenti tre proposizioni

- (i) Qualcuno ha scritto *Waverley*
- (ii) Al massimo un uomo ha scritto *Waverley*
- (iii) Chiunque ha scritto *Waverley* era brillante

o, più in breve « Una persona ed una sola ha scritto *Waverley* ed era brillante » dove la descrizione 'l'autore di *Waverley*' non compare.

Tale analisi che configura condizioni di esistenza piuttosto restrittive è, come si è detto, animata dal proposito di individuare le condizioni fattuali delle proposizioni normalizzandole secondo i canoni di un linguaggio ideale, indifferente alle condizioni empiriche che sottendono la funzione comunicativa delle lingue naturali. La concezione della lingua è quella di uno strumento caratterizzato nella sua dimensione semantica da strutture invariante, nella quale non trovano posto i concetti di uso e di atti linguistici.

Questa rigidità ha condotto i critici a sviluppare la teoria delle descrizioni piuttosto nella direzione che era stata indicata da Frege, come è il caso di P. F. Strawson.

In un ormai classico articolo del 1950¹⁰ Strawson ha attaccato violentemente la teoria delle descrizioni russelliana e la sua analisi in termini di definizioni contestuali¹¹. I termini essenziali della sua critica sono i seguenti: Russell non avrebbe distinto tra (a) descrizione; (b) uso della descrizione; (c) emissione della descrizione da un lato e (i) enunciato; (ii) uso di un enunciato e (iii) emissione di un enunciato. Consideriamo ad esempio l'enunciato.

« Il Presidente della repubblica italiana è un democristiano »

Tale enunciato può essere pronunciato da persone diverse, in tempi diversi, può essere scritto o sussurrato. E queste sono *emissioni* diverse dello stesso enunciato. Tali emissioni possono essere usate per informare, per ingannare, per convincere. Se emesso nel 1950 e poi nel 1980 si riferirà a persone diverse e le sue condizioni di verità sono legate ai diversi contesti di emissione. Non si può quindi secondo Strawson parlare come ha fatto Russell del valore di verità di un enunciato e del riferimento delle descrizioni *tout court*, come se si trattasse di valori assoluti. Non è corretto parlare *del* significato e del riferimento delle descrizioni. Il riferimento e il significato di una descrizione non sono proprietà invarianti della descrizione, ma funzioni dell'uso che i parlanti fanno della descrizione.

Strawson quindi afferma che una descrizione non implica *eo ipso* logicamente l'esistenza della cosa descritta, ma piuttosto la *presuppone* come condizione necessaria perché l'enunciato in cui occorre abbia un valore di verità (vero o falso). Si tratta di una posizione ontologicamente più liberale ma non tanto da ammettere forme di

¹⁰ P. F. STRAWSON, *On Referring* in « Mind », 59, 1950, pp. 320-44, trad. it. *Sul Riferimento* in A. BONOMI (a cura di) *La struttura logica del linguaggio*, Milano, 1973.

¹¹ L'analisi mediante le definizioni contestuali comporta la riconduzione e la riformulazione del *definiendum* al contesto esprimente l'esistenza, l'unicità e il possesso della proprietà, costituito dalla congiunzione delle tre proposizioni del *definiens*.

esistenza lontane dal realismo ingenuo. La distinzione di uso e menzione implica che la capacità designativa di una descrizione pur non essendo assoluta sia tuttavia legata da un lato alle circostanze dell'uso e dall'altro alla presenza della proprietà espressa dalla descrizione. Diversamente avremmo una pseudo asserzione di cui non è possibile predicare il vero e il falso. Gli elementi in gioco sono quindi la proprietà espressa dalla descrizione e lo stato del mondo. Il mondo qui contemplato è tuttavia quello della esperienza comune e quindi anche se la presupposizione è certamente una nozione ontologicamente meno impegnativa della implicazione logica resta sempre ancorato ad un concetto di esistenza alquanto ristretto, non adeguato ad una concezione della lingua come strumento molteplice di comunicazione e di espressione quale figura ad esempio nella letteratura. Se si tengono presenti i molteplici usi della lingua sembra necessario caratterizzare il concetto di esistenza in modo ancora più liberale, connettendolo agli universi conoscitivi che i diversi usi della lingua configurano. Da questo punto di vista un enunciato come:

« Gertrude è la madre del principe di Danimarca »

diversamente da come pensava Russell, è vero e significativo relativamente all'universo conoscitivo configurato dall'*Amleto*. E tale universo conoscitivo costituisce un mondo possibile destinato a costituire lo sfondo sul quale l'individuazione di Amleto mediante la descrizione « Il principe di Danimarca » ha successo. L'individuazione di oggetti che è la funzione delle descrizioni non è quindi una funzione invariante delle espressioni linguistiche ma è legata al contesto d'uso e la nozione di contesto d'uso andrebbe intesa per riferimento alle condizioni empiriche della lingua.

Per contesto d'uso di una descrizione si intende, come abbiamo visto, un complesso di determinazioni nelle quali rientrano il tempo e il luogo della fattuale occorrenza della descrizione, che concorrono, nel loro insieme, al successo della designazione univoca dell'oggetto descritto.

Il successo della individuazione dipenderebbe quindi

in primo luogo da due fattori: da un lato la proprietà espressa dalla descrizione e dall'altro lo stato del mondo. Così che la denotatività delle espressioni descrittive esibirebbe una proprietà in qualche modo oggettiva del linguaggio grazie alla quale l'individuazione si stabilirebbe quasi automaticamente.

È stato osservato che questa visione conduce ad un concetto troppo restrittivo di esistenza al quale è estraneo il patrimonio conoscitivo dei parlanti integrato in un sistema di credenze e aspettative¹².

La mancata considerazione del sistema delle credenze nell'analisi della funzione designativa delle descrizioni non permette ad esempio di rendere conto di come sia possibile l'individuazione efficace di *descripta* mediante l'uso di descrizioni inadeguate; e ciò vale soprattutto nel caso dell'uso referenziale delle descrizioni.

Una descrizione è usata referenzialmente quando chi la usa lo fa per mettere in grado il proprio uditorio di individuare univocamente l'individuo o la cosa di cui sta parlando. L'uso referenziale è distinto da quello attributivo. Si usa attributivamente una descrizione quando lo scopo non è l'individuazione univoca ma la predicazione di una proprietà di un soggetto. Così, ad esempio, nell'enunciato:

« Il presidente della Repubblica francese è il capo dell'esecutivo »

la descrizione 'Il presidente della repubblica francese' è usata attributivamente mentre nell'enunciato:

« Il presidente della repubblica francese ha accettato dei diamanti in dono »

la stessa descrizione è usata referenzialmente. Mentre nell'uso referenziale si individua una entità asserendo qual-

¹² Per una originale e stimolante trattazione di questa prospettiva cfr. A. BONOMI, *Le vie del riferimento*, cit., pp. 52 segg.

cosa di essa, nell'uso attributivo, pur designando sempre una entità singola, non si compie alcun riferimento specifico.

Nell'uso referenziale della descrizione il riferimento e l'individuazione paiono potersi compiere con successo anche se l'oggetto non possiede la proprietà espressa e ciò suggerisce la necessità di far rientrare il sistema delle credenze fra i requisiti della referenzialità¹³. Consideriamo, a tale proposito il seguente esempio: Se Rossi e Bianchi credono che Pertini sia il re d'Italia e Rossi dice a Bianchi di aver visto il re d'Italia che fumava la pipa passeggiando per i giardini del Quirinale, Bianchi intende che Rossi si riferisce a Pertini anche se lo stato del mondo non contempla quella proprietà e cioè anche se oggettivamente Pertini non è il re d'Italia. Ed è appunto in virtù delle premesse comunicative comuni ai parlanti che la designazione ha successo.

Concludendo queste brevi note si può quindi osservare che la funzione individuante delle espressioni descrittive seppure riposa sulle proprietà invarianti delle strutture linguistiche, non è garantita da queste sole. Accanto a queste concorrono al successo dell'individuazione e quindi della comunicazione fra i parlanti la comunanza del patrimonio conoscitivo che configura l'universo del discorso espresso nella lingua. Tale universo non può essere limitato alla esperienza fattuale ma comprende la molteplicità dei costrutti della creatività la quale fonda la molteplicità delle descrizioni con le quali è possibile cogliere gli oggetti sia dell'esperienza immediata che dei mondi possibili tra i quali quelli della creatività artistica e letteraria.

ROBERTO PUJIA
Università di Messina

¹³ Cfr. K. S. DONNELLAN, *Reference and Definite Descriptions* in « The Philosophical Review », 75, 1966, pp. 281-304, trad. it. in A. BONOMI, *La struttura logica del linguaggio*, cit.

SUMMARY

Philosophers have paid a good deal of attention to descriptions, especially since when linguistic structures have been considered a way to the knowledge of non linguistic reality.

By (definite) descriptions is here meant, according to the now classical Russell definitions, sentences of the form « the so and so ».

Though analyses of descriptions are deeply influenced by the general gnoseologic tenets of each philosophical position, two main and paradigmatic analyses are here considered: Frege's and Russell's.

Fregean analysis distinguishes between formalized and non formalized languages; while in the former the meaningfulness of linguistic expressions is obtained through syntactical correctness, via a convention, in the latter it has to do, because of the more complicated structure of ordinary language, with different conditions. Frege distinguishes between *sense* and *reference* and between *direct* and *indirect* occurrence of a description.

Russell's analysis is more ontologically committed; it identifies meaning with reference and shows a method to get rid of apparently significant non referential descriptions (the golden mountain, the present king of France) by means of contextual definitions.

P. F. Strawson's distinction between *use* and *utterance* of sentences and descriptions is considered together with its present developments.

Finally it is held that the function of referring and individuating uniquely objects is operated not by language but by *speakers*, and is a matter linked with categorial and cultural premises, so that a more liberal notion of context is needed if meaningfulness especially of imaginative writing must be accounted for.

TAMBURI CONTRO BOMBARDIERI
OVVERO: *IL DESIDERIO DI BERNARDINA*

Miguel Angel Asturias: *La Galla*¹
(*Week-end en Guatemala*, 1956)

La raccolta porta la seguente dedica: *A Guatemala / mi Patria, / viva en la sangre de sus estudiantes-héroes, / sus campesinos-mártires, / sus trabajadores sacrificados / y su pueblo en lucha*. Si riferisce al tema principale del libro, il massacro del 1954 che Lohmann descrive nel seguente modo, conciso e calzante:

Il 17 giugno 1954, un'unità armata, istruita e rifornita dal servizio segreto americano CIA, passò il confine tra il Guatemala e l'Honduras. Al comando del colonnello guatemalteco Carlos Castillo — decisamente anticomunista — con il compito di rovesciare il governo riformista durante la presidenza di Jacobo Arbenz Guzmán. Il pretesto dell'invasione fu che il governo moderato di Arbenz nel giugno 1952 aveva approvato una legge di riforma agraria che prescriveva l'esproprio di terreno non coltivato e la relativa distribuzione tra piccoli proprietari e braccianti senza terra. La legge colpiva, tra altri, la grande compagnia bananiera nordamericana United Fruit Co. (banane « Chiquita »), che, direttamente o tramite filiali, domina gran parte della produzione e dell'esportazione di banane dei paesi dell'America centrale, dei Caraibi e dell'Equador. Non riuscendo a impedire ad Arbenz l'esproprio dei terreni inutilizzati della United Fruit Co., il governo degli USA sollevò nell'OAS (Organizzazione degli Stati americani)

¹ Tutta la novella è citata nelle sequenze 1-18. È stata tradotta, con molti errori, da Ebbe Traberg, *Week-end i Guatemala, noveller*, København 1969.

la questione di una cosiddetta « minaccia comunista » all'emisfero occidentale. Alla 10^a Conferenza Interamericana, gli USA riuscirono a far approvare una delibera dove, tra l'altro, si diceva che « il dominio o il controllo del movimento internazionale comunista sulle istituzioni politiche di uno stato americano ... è una minaccia contro la sovranità degli stati americani, contro la loro indipendenza e autonomia politica e renderà necessari gli opportuni passi previsti dai trattati esistenti ». Sollevando nell'OAS la questione del Guatemala gli USA ... poterono impedire o comunque evitare l'interferenza delle Nazioni Unite al momento dell'invasione, dimostrando che una organizzazione regionale (OAS), riconosciuta dalle NU, già aveva discusso la questione. L'invasione poté dunque avere luogo senza che il Consiglio di Sicurezza delle NU prendesse in considerazione le rimostranze del Guatemala. Dieci giorni dopo l'inizio dell'invasione, Arbenz fu deposto. La terra espropriata, che in gran parte era stata distribuita tra i contadini poveri indios, circa tre quarti della popolazione indigena, fu loro tolta e restituita ai latifondisti e alla United Fruit. Da allora nel paese regna un regime di terrore, con omicidi dei cittadini progressisti, sequestri e repressione di ogni richiesta popolare di miglioramenti economici².

M. Á. Asturias (1899-1974) è cresciuto in Guatemala (nato a Ciudad de G.), ha qui studiato giurisprudenza e, in seguito, storia delle religioni ed etnologia a Parigi (Musée de l'Homme, con Georges Raymond, il traduttore francese di *Popol Vuh*); è stato ambasciatore in diversi paesi fino al 1955; poi varie volte in esilio. Le due componenti del suo discorso si può dire siano una politico-sociologica, che domina in opere come il romanzo *El señor presidente* (1946) e nella trilogia romanzesca *Viento fuerte* (1950), *El Papa verde* (1954) e *Los ojos de los enterrados* (1960); l'altra lirico-mitologica, che domina invece nell'opera giovanile *Leyendas de Guatemala* (1930), nel tardo romanzo *Mulata de tal* (1963) e nei racconti *El espejo de Lida Sal* (1967) e *Maladrón* (1969). Nel romanzo *Hombres de maíz* (1949) e nella raccolta di novelle *Week-end en Guatemala* (1956) è più chiaro che altrove il confronto tra so-

² JENS LOHMANN, *Latinamerikas byrde (Il fardello dell'America latina)*, København 1975; pp. 66-67.

ciologia e mitologia, tra due *mondi* — il mondo della politica imperialistica contro quello rituale e naturalistico degli indios — e tra *discorsi* — queste formazioni culturali che difficilmente possono essere descritte e caratterizzate senza passare per la narrazione, poiché riguardano formazioni ideali, formazioni semantiche che stabiliscono *soggetti*, molto prima di porre la questione del vero e del falso in una realtà superiore senza soggetti: oggettiva, come siamo soliti dire.

Esamineremo qui, solo in forma espositiva, il racconto *La Galla* (che fa parte dell'ultima opera succitata³), per studiare più da vicino la struttura di questo contrasto culturale e materiale. Per forma espositiva si vuole qui intendere un'esposizione che segua linearmente, come un commento, il testo, e che sottolinei nella sua articolazione tratti riferibili a una struttura discorsiva.

- (1) *Arriba, en lo alto*, se columpiaba con el viento un árbol de matasano. Tendía sus ramas sobre una *hondonada* siempre verde. El verdor cenizo del matasano, cenizo amarillento, *contrastaba* con la joyosa esmeralda de la *hondonada*. Pero a partir de estos dos verdes, los ojos de Diego Hun Ig, empezaban a contar los once verdes del corazón de la Abuela del Agua, hasta juntar los trece verdes necesarios para la felicidad de la mañana. Diego Hun Ig, principal de la Cofradía Grande, *bajaba* a que el Consejero le explicara el asunto de las tierras. Y así fue como se juntaron, en el corredor del Cabildo, el Consejero y Diego Hun Ig. (*Il corsivo è mio*).

Il contrasto spaziale tra alto e basso è investito di contrapposizioni sociali. Diego Hun Ig muove dall'incontro con *la Abuela del Agua* — può essere l'archetipo femminile *lxmucané* della mitologia quiché-maya, corrispondente alla Oxomoco⁴ degli antichi aztechi; ma il riferimento, qui, all'acqua e al cuore permette di interpretare⁵ la figura come la dea creatrice *U Qux Cho*, cuore o spirito del mare. La

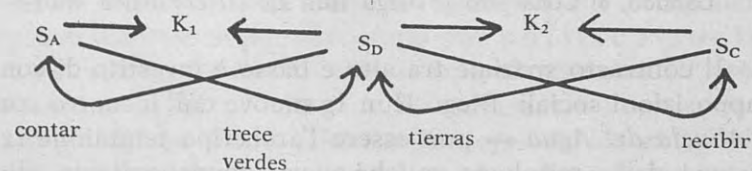
³ Ed. Losada, Buenos Aires 1968, 1976³; pp. 95-108.

⁴ (Trad., introd., note), ADRIAN RECINOS, *Popol Vuh*, Mexico 1978⁹; nota 4, p. 157.

⁵ *Ibidem*, *Preámbulo*, e nota 3.

divinità si trova nell'acqua prima della creazione della terra e dell'uomo. Ma si chiama anche *U Qux Cah*, cuore del cielo, che altrimenti è *Huracán*, una forma secondaria di *Gugumatx*, un serpe alato legato all'acqua e al vento (Gugumatx corrisponde al Kukulcán dei maya e a Quetzalcóatl degli aztechi); una particolare variante⁶ guatemalteca sono il dio del sole *Hun-Ahpu-Vuch* (anche dio dell'aurora) e della luna *Hun-Ahpu-Htye* (chiamati rispettivamente nonna, nonno) considerati genitori di Gugumatx; *Hun*, che è incluso nel nome del nostro personaggio, significa « generale », « universale »⁷ — contraddistinta anche dal *vento* che scuote l'albero, e dai colori *verdi* che devono essere tredici — verso l'incontro con el Consejero. Si muove dall'alto verso il basso, dal livello religioso, potremmo dire, a quello politico. In tutti e due i livelli si tratta, implicitamente, di una sorta di *felicidad*; nel primo caso, della mattina, del giorno, nel secondo, della comunanza connessa alla questione della terra che deve essere dal comune assegnata agli indios.

Possiamo subito formalizzare questa doppia relazione contrattuale dove il soggetto S_D (Diego Hun Ig) si trova e si muove tra il soggetto S_A (la Abuela del Agua) e il soggetto S_C (el Consejero, rappresentante della politica ufficiale):



Abbiamo qui a che fare con due *scambi*; tanto $S_A - S_D$ (S_D dà un segno in forma del computo dei tredici colori, mentre S_A « dà » questi segni colorati, che, trovando risposta

⁶ Larousse *Encyclopedia of Mythology*, London 1959; pp. 446-447; e RECINOS, op. cit.

⁷ RECINOS, *ibidem*, p. 156.

nel conteggio, risultano in un buon giorno), che $S_C - S_D$ (S_C « dà » dei lotti di terra a S_D , che in cambio deve recarsi a *el Cabildo* per consegnare una serie di segni della sua fedeltà a S_C). Questi due contratti narrativi — K_1 e K_2 — seguono ognuno il proprio codice, il primo una *regola*⁸ mitico-rituale (una norma assoluta e inderogabile — un « dovere » — la cui negligenza significherebbe l'abbandono dello spazio semantico che il mito-rito determina), il secondo una *legge* assegnata politicamente (una norma relativa e storicamente fissata, che per una delle due parti, qui S_C , può essere rispettata o negletta, e per l'altra, S_D , può esigere la sua realizzazione o meno: per una parte è un dovere, per l'altra un diritto); quindi per il soggetto S_D , doppiamente contrattualizzato, si tratta di un *dovere* assoluto in forza di K_1 e insieme di una *concessione*, eventualmente utilizzata, in forza di K_2 : S_D *deve* agire secondo K_1 e *può* agire secondo K_2 . A seguito di quanto detto, la misura di questo *potere* è maggiore della misura di questo *dovere*; come il vecchio Tucuche più tardi stabilisce (p. 160), ancora non è tempo di impadronirsi della terra, ancora non 'deve' accadere. Ma Diego nonostante questo va dal consigliere e gli va incontro, come se fosse una divinità:

- (2) Se vieron. Se aproximaron. Se saludaron. Al mismo tiempo retiraron sus sombreros blancos de sus cabezas negras. Más que estrecharse las manos, se las acercaron *en forma hierática*. El Consejero, después del saludo, dio camino, él adelante, al « visita », por el corredor del Cabildo, a esa hora *bañado de sol*, y le hizo pasar a un aposento sin muebles. A la pared, adosados, se veían largos escaños. Sólo en el extremo, al centro, mirábase una mesa y un sillón con respaldo. Eso era todo. Los « caites » del Consejero, y los « caites » del « visita », resonaron sobre el piso de piedra. (*Il corsivo è mio*).

Una cascata di costruzioni riflessive e reciproche sottolinea la reciprocità di quest'azione sacra in questo luogo sacro: mani, cappelli, scarpe, tutto segue il rituale movi-

⁸ Il contrasto tra regola e legge è qui definito come in JEAN BAUDRILLARD, *De la séduction*, Paris 1979; cap. *La passion de la règle*.

mento speculare di spersonalizzazione, la sua coreografia (nella cultura maya il concetto di spazio e di immagine è rigorosamente simmetrico e speculare); ma al centro, la sedia vicino al tavolo è tuttavia *vuota*, e c'è *silenzio*; perciò il rumore delle scarpe sul pavimento di pietra. Nel mondo della legge — che qui si rispecchia nel mondo mitico-rituale della regola — il centro è uno spazio vuoto contrassegnante la legge stessa come Soggetto dei suoi s-oggetti 'liberi e uguali'; questo è l'altro significato delle insistenti costruzioni reciproche. Nel mondo rituale, invece, è prevalente la socialità gerarchica. Ma per Diego la politica e la religiosità sono necessariamente la stessa cosa:

- (3) En uno de los escaños, al rincón, en la penumbra olorosa a caoba por las enormes vigas del techo, desnudas y fragantes, el Consejero y Diego Hun Ig, tras ocupar *ceremoniosamente* cada cual un pedazo del escaño, trataron el asunto de las tierras.

— Ley Agraria... — dijo el Consejero, y sacó de su camisa blanca un cuadernito no más grande que las *novenas* de los santos y la entregó a Hun Ig, el cual la tomó, respetuoso, y se la llevó a la frente, *en señal de que* quedaba en su cabeza, y a su pecho, *en señal de que* quedaba en su corazón. (*Il corsivo è mio*).

S_D accoglie l'oggetto di S_C con un segno, che viene dato allo stesso modo come in K₁. Danno e prendono *cada cual un pedazo* (questo *cual* viene ripetuto nella frase seguente col relativo *el cual*; la sintassi è tutta dalla parte di Diego!); S_D comunica dunque (cosa che riassume la tragicità sociale di questa semplice scena) che il *potere* di K₂ viene accolto, non come un permesso, ma come un *obbligò*, un comando.

Il fatto imminente viene perciò indicato dal segnale sacrale dei tamburi degli indios, e la pia Fraternità si prepara all'incontro con la divinità, mettendo in atto tutto il suo cerimoniale:

- (4) Los tambores gigantes resonaron toda esa tarde y toda esa noche, en el portón de la casa que ocupaba la Cofradía Grande. Un sábado. Según el resonar incesante, ensordecedor, de los enormes tambores, se convocaba a todos los cofrades, para

estar presentes, hombres y mujeres, niños y ancianos, a la mañana siguiente. Hacía mucho tiempo que no se daba una llamada igual. Mientras los tamborones *atronaban el aire*, *el ambiente de tempestad* que su sonido iba poniendo se redoblaba de momento en momento. La tarde se sentía como un frío helado. Pero nada más, porque casi non se daban cuenta de la caída del sol, los que en tropel barrían un gran patio con escobas de raíces, regaban abundante agua, y luego cubrían el piso de hojas y flores. Diego Hun Ig, acompañado de los otros principales, Procopio Cay, Circuncisión Tulul, Julián Aceituno, Santos Chavar, Pedro Roca, procedían mientras tanto, a colocar las insignias de la Cofradía Grande, en un altar compuesto de ramazones *verdes*.

Nueve eran las insignias mayores. Un disco de plata en una vara. Al centro, de un lado llevaba la imagen de Santiago, y del otro, el 'J-H-S' de Jesucristo. Esta insignia la empuñaría en el momento de la ceremonia, Diego Hun Ig. Discos de plata de menor importancia, algunos con campanillas que resonaban al moverlos, otros con rayos solares emergiendo del círculo de metal relumbrante, formaban las demás insignias. Algunas, en la parte superior, llevaban cruces. Frente a las insignias, una vez colocadas en el altar, se encendieron algunas velas, y los presente, imitando a Diego, doblaron la rodilla, y se persignaron.

Ya era de noche. La población, pobremente alumbrada por la luna que non alcanzaba a salir de las nubes, desierta, vacía y retemblante por el eco de los tamborones. (*Il corsivo è mio*)

Il rullo dei tamburi è un chiaro riferimento a Huracán, dio del tuono e della tempesta; sarà creato un nuovo mondo, le divinità del sole e della luna vi parteciperanno insieme a Cristo il Salvatore (un aspetto secondario di Gukumatz-Quetzalcóatl). Un brivido sacro caratterizza i preparativi di questo dramma di palingenesi.

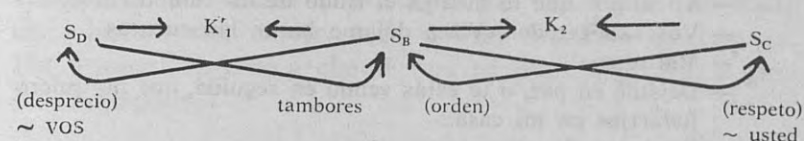
Mentre la scrittura si muove a coprire questa parte del racconto, il sole tramonta, e si fa notte. Le ripetizioni, che ritardano il processo lineare degli eventi, sono esse stesse un'eco de *los tamborones*. Ogni singola registrazione e sensazione è sussunta da questo processo onnivoro che deve fermare il tempo prima che un 'nuovo tempo' possa cominciare. La luce deve scomparire, intanto, nell'attesa della « nuova luce » che verrà. Ma improvvisamente

tutto ciò s'interrompe, e si salta in tutt'altro luogo, dove si trova il protagonista del racconto:

- (5) En la pulpería de doña Bernardina Coatepec, se le conocía con este apellido porque era de Coatepeque, aunque todos la llamaban « La Galla », ésta se movía de un lado a otro, desesperada por el ruido de los tambores, sin atender en forma debida a los clientes que compraban menudencias.
- Esos de la Cofradía, no tienen madre ... otra vez no nos van a dejar dormir, ¿quién va a pegar los ojos con semejante ruido? ... es un ruido bestial ... y que no haya autoridad ... ¿Qué querés vos, muchachita? — se volvía a una de las compradoras.
- Cinco centavos de incienso...
- ¿Y para qué querés incienso?...
- Para quemar...
- Sí, ya sé que es para quemar ... Pero lo que te pregunto ... ¡Aay, santo Dios, yo ya tengo basca con esos tambores, me voy a enloquecer, indios malditos! Lo que te pregunto es ¿por qué van a quemar incienso?
- Porque hoy se acaba la novena del Dulce Nombre...
- ¿Y usted, señora, qué quería?
- Una arrobita de harina...
- ¿Y vos?...
- Uno de esos machetes...
- ¿Para qué querés el machete?
- Para tener...
- ¡Dios santo, Dios santo, esos tambores!

Il rombo dei tamburi ferma letteralmente il tempo, anche quello puntuale del commercio, dove le merci vengono scambiate senza che la provenienza o la destinazione, di solito, abbiano un peso per la fluida attualità dello scambio stesso. Il pio esercizio della religione, destinazione dell'incenso acquistato (la *novena*), rimanda chiaramente alla riforma agraria, nel testo, *no más grande que las novenas* ... Diviene una minaccia quando si tratta di una religiosità come questa, non discreta, ma comprendente tutto il mondo sensibile della religiosità degli indios. Incenso e coltello possono qui giungere allo stesso risultato. Le esclamazioni *santo Dios, Dios santo* si riferiscono a un dio che deve proteggere doña Bernardina contro questa minaccia nella religiosità degli indios. Questo soggetto, doña Ber-

nardina, S_B , mostra quindi già in questo dialogo caratterizzante parte della propria costituzione; deve esserci silenzio — come in el Cabildo (sequenza (3)) — nello spazio della legge, che è dell'umanità (in contrapposizione a ... *ruido bestial* ...) e dell'autorità (il dialogo con i clienti sottolinea la differenza tra gli appellativi *vos* (*muchachita*) e *usted, señora*, che corrisponde alle condizioni sociali in relazione a questa umanità a cui *vos* in realtà non appartiene):



La relazione contrattuale S_B-S_C è pertanto parallela alla relazione S_D-S_C . La legge dà al soggetto (qui S_B) uno spazio di possibilità (*deja dormir* ...); uno spazio di protezione, potremmo dire, che il soggetto paga col suo rispetto (qui *dios* in pratica coincide con questa Legge, verso cui il soggetto mostra il suo rispetto, appellandovisi). Dall'altra parte abbiamo la relazione contrattuale S_B-S_D , il rapporto di doña Bernardina con gli indios (quindi la gente di Diego). Qualcosa, nei segnali di S_D , i tamburi, interferisce con S_B così intensamente e profondamente che il tranquillo scambio, nella piena Legalità, viene totalmente sconvolto; vedremo più in là in cosa consiste questa interferenza assoluta, involontaria e incondizionata; è subito talmente forte che K_2 capitola di fronte a K'_1 , la religiosità autentica e involontaria di S_B :

- (6) De la sombra de la pulpería, hundida en una misteriosa *niebla, oscuridad y especias*, surgió una voz ronca, que dijo:
 — Podías cerrar, vos, Bernardina; tal vez así se oye menos, y para lo que compran no vale la pena tener abierto...
 — Podían cerrar — dijo aquélla, con sorna —. Acomedite...
 Un hombre huesudo, bigotudo, con el sombrero puesto y un cigarrillo a medio fumar en la boca, se alzó de un banco, y con la tranca en la mano, ya cerrada *media puerta*, esperó que salieran los últimos clientes, para cerrar del todo.

De momento, efectivamente, se escuchó menos el retumbo de los tamborones. En la *medialuz*, el gato se despertó, asomóse a los trastos vacíos, olorosos a leche, lavados, listos para recibir la leche de la mañana, y de un salto escabullóse entre los sombreros de palma que uno sobre otro, en grandes pilas, se alineaban en una mesa, casi al lado de la puerta.

— Voy a contar la venta — dijo « La Galla » — y después cenamos... — y extrajo una gaveta grande, bajo el mostrador, donde en billetes y monedas de metal tenía lo que había vendido en el día. Allí mismo encontró un lápiz y un cuaderno, en el que fue haciendo apuntes.

— Yo sé por qué te hostiga el ruido de los tamborones...

— Vos sabés todo... Vos... déjame hacer las cuentas...

— Mal te cae...

— Déjame en paz, o te estás yendo en seguida, que no quiero jodarrias en mi casa...

— Te cae mal.

— Que te callés, te digo... — y en esto diciendo, « La Galla », golpeó sobre el mostrador, un látigo que siempre llevaba prendido a la cintura.

El huesoso torció los ojos para ver el látigo, que, como culebra muerta, esperaba en el mostrador amenazante. Sin decir palabra, alzó los hombros, en señal de protesta, y acercóse a uno de los estantes, de donde retiró una botellita de cerveza. (*Il corsivo è mio*).

Questa penombra profumata di spezie del negozio riprende un tema da *el Cabildo* (3) — « al rincón, en la penumbra olorosa a caoba ... » — che a sua volta è legato alla sacralità del tema. Possiamo collegarlo formalmente con K_1 e K_1' , i contratti che spiegano i legami affettivi di un soggetto (rispettivamente S_D e S_B). In questo luogo strutturale (S_D) compare il marito di Bernardina, proprio con un richiamo insistente ai tamburi, che lanciano i loro segnali da questa dimensione contrattuale. Quest'uomo viene fin dall'inizio caratterizzato in modo degno di nota: una sigaretta fumata *per metà* in bocca, una porta *semichiusa* e la mano sul paletto, nella « penombra » il gatto tra i cappelli vicino alla porta, dove si trova l'uomo con il cappello in testa; il suo discorso viene « dimezzato » dai colpi di frusta di Bernardina. La frusta giace come un *culebra* o un « cóatl » morto, minaccia di morte per il dio degli indios. Contemporaneamente bisogna attribuirle un

significato sessuale, in quanto caratterizza il rapporto tra Bernardina — *La Galla*, « il gallo femmina » — e i due uomini che qui appaiono coinvolti, il padre e il marito. Questo ultimo è solo un « mezzo uomo », che non ha alcun peso fallico nel desiderio di Bernardina (— « Dejame en paz ... no quiero jodarrias en mi casa » —); desiderio che la donna rifiuta: « la porta » si deve chiudere, e quando si tira fuori il « cassetto » coi soldi e con la carta da scrivere è solo perché lei possa fare i conti. Certamente lo sbavazzare birra del marito porta un piccolo deficit nei conti, un « buco » che corrisponde a una *botellita de cerveza*. Ma l'unico « prezzo » che il marito può pagare è il proprio silenzio:

(7) — Mejor eso, ve, major que te bebás toda la cerveza que hay en el pueblo, y no que me estés chivando con los recuerdos.

El huesoso no la escuchó. Se había ido al interior de la casa, y en el comedor, saboreaba la cerveza. La cabeza hundida en los hombros, con *escasa cavidad torácica*, daba la impresión de un *tuberculoso*.

— Ve, vos, « Pecoso » — se oyó la voz de « La Galla » —, estos indios malditos con sus tambores me tienen loca, por eso te traté mal...

— ¡ Te traté mal !... Me amenazaste con ese látigo que no sé para qué has de cargar todo el día en la cintura... y si sé... era el quedar bien de tu señor padre... viejo amargo, con ese látigo les pegaba a los indios hasta dejarlos *sin resuello*.

— Te callás, o te rompo el alma... — avanzó ella decidida a descargar el cuerazo sobre « El Pecoso ».

— Me callo, pero allí están los tambores...

— ¿ Qué dijiste ?...

— Que me callo...

— Vamos a ver qué me dejó la muchacha... Se emplean de cocineras y no saben ni hacer huevos revueltos... Y vos debías leer el periódico... Serví para algo... Aquí se paga la suscripción del papel ése, por vos, y jamás he visto que lo leás...

« El Pecoso » arrancó de un paquete de periódicos la faja *con su nombre*, la suscripción estaba *a su nombre*, todo estaba *a su nombre*, « Luis Marcos », y extendió el periódico, aproximándose a una lámpara. (*Il corsivo è mio*).

Viene istituito un legame tematico tra il tiscuccio « Pecososo » e gli indios ansimanti, che la frusta del padre di Bernardina aveva lasciato sul campo di battaglia. Questo « Pecososo », che abbiamo già visto accanirsi sui tamburi degli indios, è egli stesso sintomaticamente rappresentato come un indio, il che spiega il comportamento violento di Bernardina verso di lui: ella ripete l'azione del padre, e il marito è una figura che porta tracce sia di S_D che di S_C — un compromesso, un'« intensificazione », direbbe Freud, un « attore » con diverse funzioni attanziali, direbbe Greimas. Dei connotati di S_C fa parte la relazione formale di proprietà — « todo estaba en su nombre » — e il legame al capitalismo ufficiale, attraverso il giornale che Bernardina lo costringe a leggere. Le virgolette intorno al suo nome « Luis Marcos », sottolineano per l'appunto la duplicità; ha un nome che si riferisce alla Legge (K_2), ma in pratica la cosa è annullata in quanto assume anche lui una posizione di indio nell'universo di S_B ; in questo universo egli rappresenta quindi l'instabile equilibrio tra K_1' e K_2 . Come in (6), è la modalità *sapere* che sottolinea la doppia funzione di Luis Marcos: — « ... no sé ... y si sé » —. Come nel fenomeno classico chiamato da Freud rimozione di cui ha appunto tutti i sintomi, Luis Marcos porta in sé il « sapere » del rimosso e d'altra parte lo sottace abbastanza da venire incontro al desiderio di non voler sapere proprio dell'impulso a rimuovere. L'osservazione di Bernardina sulla sua cuoca, presunta india: « *no saben hacer huevos revueltos ...* » — si può eventualmente interpretare come l'inizio della sua anoressia e del suo insistente parlare, in seguito, di cibo. La frase forse sottintende: « *saben hacer revueltas ...* » — combinata con un: « yo no quiero saber ... »:

- (8) — Bernardina — alzó la voz, apenas puestos los ojos en el periódico —, con razón que están tocando los tambores. Oí la notacita: « Mañana entregarán las tierras a los indios de la Cofradía Grande, en cumplimiento de la Ley Agraria... »
— Papas al vapor, fue lo que dejó ésa; ¿ a vos, por fortuna, te gusta el perejil ? Y salpicón, pero como que al salpicón

no le echó naranja agria, está de altiro soso. ¿ Qué decías del periódico ?

— Que mañana domingo les harán entrega de tierras a los indios de la Cofradía Grande.

— ¡ Una barbaridad, quitarle la tierra a los dueños, para dárselas a los indios ! Yo ya tenía hambre, alcanzame un pan... No, no me pasa bocado — dijo « La Galla », al sólo llevarse a la boca el tenedor con salpicón —, el retumbo de esos tambores *me cierra* la garganta. Comé vos, y perdoná que te deje sólo...

De estatura regular, gorda de carnes, « La Galla » era de gracioso andar femenino, sólo que esta vez, al marcharse a la habitación, más parecía una condenada a muerte que fuera no por sus pasos, sino arrastrada. De momento había perdido el control sobre su persona. El llanto helado en la cara, los labios *entrecerrados*, sollozando, de cabeza se tiró en la cama. Lo tamborones no dejaban de sonar, *percutiendo* a distancia, igual que en el *portalón* de la Cofradía Grande.

Así, así sonaron toda la noche, la víspera del levantamiento de los indios en que su padre fue muerto. Su padre, amigo personal del Señor Presidente, era todopoderoso, y odiado entre los indios que llamaban « ovejeros », porque los chicos pastoreaban sus ganados, y de grandes los vendían, para los cortes de café y los trabajos en la costa, en las plantaciones de banano.

« El pecososo » dobló el periódico. *No lo dobló del todo*. Lo dejó sobre la mesa. Le faltaban, no fuerzas, sino voluntad para hacer ciertas cosas. Y todavía, para que se aplacara aquel papelote, le dio un puñetazo. Así sonaron los tamborones, pensaba, mientras se desesperó, y fue por otra *cervecita* a la *tiendecita*, que quedó *a oscuras*, con sólo la luz de un candel que ardía entre una imagen.

Así sonaron y sonaron los tambores, cuando ultimaron al viejo. A tiempo le dio el tiro Rafael Procol, su segundo y secretario. Le dio el tiro para que los indios le perdonaron la vida. Fue un traicionero favor. Si no lo acuesta allí del disparo del rifle a quemarropa, los indios los degüellan a los dos. Ya cuando llegaron los asaltantes, encontraron el cuerpo del viejo largo a largo, por tierra, y perdonaron a Procol.

« La Galla », pobre, pensaba el huesoso, paladeándose con la lengua la espuma de la cerveza en los labios, creció en ese ambiente, y ella no puede comprender que se trate a los indios, como a personas. Le rebela. Le hace hervir la sangre. Su padre, que *de difunto siguió siendo* temible, contaban que espantaba, tenía en su hacienda de la costa, cepos y calabozos, y a los peones que se le alzaban, los castigaba terriblemente. ¡ Y qué

contabilidad de azadón! Todo para dentro. Nadie le acabó de pagar jamás lo que le debía. Peón que caía con él no salvaba jamás. Por la deuda trabajaba, hasta morir, y sus hijos « heredaban » la deuda, y seguían trabajando para el viejo.

(*Il corsivo è mio*)

È impossibile per Bernardina mandar giù il cadavere del padre, la sua gola si serra, ella si chiude, benché i tamburi incessantemente « per-cuotano » (= penetrino) in lontananza, con la stessa violenza di quella che si manifesta presso la grande *porta* degli indios. Mentre quello degli indios è tematizzato come *aperto*, il dramma edipico di Bernardina è tematizzato come una *chiusura*: di porte e di corpi. Nemmeno i piedi di Bernardina funzionano, Edipo (« piedi gonfi »: *oidi-pous*), li ha paralizzati.

Il suo Pecoso ripiega il giornale, ma non del tutto, poiché gli manca la forza per « certe cose » — al contrario del padre di Bernardina — e, animato dal suono simile a tamburo del suo *puñetazo*, entra nella semioscurità da sagrestia della bottega (cfr. el Cabildo e la ripetizione succitata) per prendersi una « birra piccola » per il suo piccolo corpo. Bernardina ha imparato dal padre l'inclinazione a fare i conti; la birra è compresa, in un conto del genere, nella voce Luis Marcos. « *Todo para dentro* », aveva detto o pensato il padre, e la birra pensa lo stesso per Luis, che pertanto si identifica con ambo le parti, quella del padre e quella degli indios. Questo *puñetazo* ripete non solo il suono penetrante dei tamburi, ma anche il colpo penetrante con cui fu ucciso il padre. Possibile catena sintomatica: la residenza contro *salpicón* — il corpo morto del padre per terra, forse *salpicado con sangre* (espressione fissa), — il nomignolo *Pecoso*, cosperso di lentiggini (rosse) — l'assassino *Procol* con la serie fonetica *P-o-o* oltre che *r* e *l*, che compaiono in Luis Marcos; ogni dettaglio sembra contare in questo racconto!

Bernardina somiglia a una « condenada a muerte », ma è la morte del padre che è condannata (a ripetere) nei suoi sintomi, spazio motivato dal testo.

Ma nemmeno Diego Hun Ig dorme stanotte; mentre

Bernardina venera la sua divinità edipica, egli nel buio va in cerca del vecchio Tucuche per avere una interpretazione religiosa chiara dei fatti imminenti:

(9) 2/ Diego Hun Ig, se detuvo *en la puerta* de su rancho a decir a su mujer que iba a volver después de medianoche, y, entre campos y cercas, fue igual que un pájaro nocturno, hasta la *quebrada* de « Melgarejo », donde vivía Tucuche, el más anciano del lugar. En un pañuelo le llevaba café, pan y un cuarterón de queso duro. Todo fue del agrado de Tucuche, que le dio « suelo » para sentarse, y frente a él, también sentóse en la tierra, igual que una divinidad de piedra.

— Considerá, tata, que nos van a regalar tierras — dijo Diego, tras una gran reverencia —, y que como con « ellos » todo tiene sus « asigunes » debe saber si es para bien o para mal.

Tucuche bajó los párpados para cubrirse los ojos lechosos de viejo y largo rato se quedó con la cabeza en un baile de avispas, sus manos igual que arañas negras, de grandes patas de hueso y pellejo, en el suelo, y su *respiración, profunda*.

— ¿ Considerás que es para bien, tata ?

— Para mal, no es, Diego Hun Ig. Pero no es el tiempo de que la tierra vuelva a manos de nosotros. Faltan años. « Plumas Mayores » vendrá ese día. Hay que esperar. Nueve veces estuve *en la rueda de la luna* y nada me anunció que esas tierras fueran la voluntad de « Plumas Mayores ». *Yo ya sabía*, sí, ya tenía advertencia de todo.

— ¿ Y en qué ves el mal, tata ?... — imploró con la voz angustiada, Diego.

— En que vendrán otros « hombres rubios », y habrá nuevas luchas, habrá nuevos tributos y grandes sufrimientos.

Muy lejos, como el oleaje del mar, alcanzaba a llegar el eco de los tamborones.

— ¿ Hombres rubios ?

— Sí, y exigirán, y exigirán... Habrá una guerra rara, muy rara. Se nos hará la guerra y *no sabremos* nunca quién. *Y si se sabe no se dirá*. Todos lo callarán. El misterio está en eso. Para quitar la tierra habrá una guerra desde el cielo, y nadie, Diego, *nadie sabrá* el porqué de aquella mortandad...

— Tata, tata...

— Y habrá sumisión de los jefes nuestros. Muchos de nuestros jefes hijos de indios, se someterán, bajarán la cabeza, para que el « hombre rubio » les ayude a imponernos los terribles tributos, de hombres para trabajar y dineros para sus arcas.

El viento de la medianoche le soplaba en las orejas, tamaño alas de murciélago, pellejudas, y frías, cuando de regreso a su casa, Diego Hun Ig tropezaba a cada momento, sin encontrar dónde poner los pies. Los tambores inflaban el corazón del cielo, *el pecho de la noche inmensa*, entre las montañas que en torno a la población *cerraban* el círculo de sus murallas de esmeraldas.

Un principal, como Diego, no puede comunicar a nadie el *secreto* que le confía el más anciano del pueblo. La madrugada fue larga. En el rescoldo del fuego, la mujer le había dejado comida. Seis tortillas, en la ceniza, un batidor de café y en un plato, un pedazo de cecina. No comió al llegar pasada la medianoche, pero en la madrugada, tuvo hambre. El alimento estaba frío, sus dientes helados. Todo húmedo y gélido en derredor. Metió la mano en la ceniza, para verse la mano con un guante. Sus ojos se fijaron cómo de entre los dedos le caía el fuego, sin chamuscarlo. Raro. Los carboncitos igual que rubíes se la iban de las manos, por entre los dedos.

Seguían sonando los tamborones. El acompasado golpear adormecido, le hizo pensar que todo iba a quedar en suspenso, que no saldría el sol, que todas las cosas se pararían allí, las estrellas, las aguas, los pájaros dormidos y los corazones. Y todo, por un tiempo, un tiempo de inmedibles años, quedaría así detenido. *Sólo respiraría* el Tucuche, esperando el Gran Emplumado, al Joyoso Señor de las Plumas Verdes, que bajaría a entregarles las tierras esa vez, sí de verdad. (*Il corsivo è mio*).

La sequenza comincia e finisce con un pasto. In ambedue i casi il pasto fa parte di uno scambio in cui il cibo, come dono, rappresenta l'affetto di un altro e insieme, come oggetto orale, sembra aprire il corpo a messaggi trascendentali: Tucuche scuote la testa, respira profondamente e dice la sua profezia a Diego (la luna sta qui sicuramente a indicare Hun-Ahpu-Mtye e il Gran Piumato, Gugumatz/Quetzalcóatl come redentore messianico). Diego stesso mangia presso la cenere e vien fatto segno di una sorta di premonizione: i carboni ardenti non lo bruciano.

Il parallelo di cui sopra è, da una parte, tra l'anoressia di Bernardina (parallelo negativo), dall'altra la birra di Luis, che gli fa tornare in mente le immagini dei fatti intorno alla morte del padre.

Tucuche, che nell'universo contrattuale di S_D prende la posizione di rappresentante di S_A , proprio come fa S_D o meglio Diego stesso, in questo senso, nella scena della cenere, dove la sua estasi ha tempo di perdurare in attesa del Piumato, espresso nel profondo respiro di Tucuche (Diego nella sua estasi si identifica con la figura di Tucuche), — interpreta la situazione nel senso che il mondo non può essere accettato sul serio — « de verdad » —, se i tempi non sono maturi per l'intervento della divinità che ha bisogno di un paziente computo cronologico (cfr. i tredici colori, le nove soste nel cerchio della luna) secondo il sistema *katun* del calendario maya, dove ogni fine del periodo ventennale e il passaggio a ciascuno dei tredici possibili è legato a profezie che annunciano, di solito, terribili sofferenze. In *Mayalandet* sono citati, fra l'altro, questi passi di Chilam Balam:⁹

I capi contraggono il viso per il dolore, perché uomini onesti si consumano nel loro sudore, e la fame è il loro fardello, e la protezione del popolo grava pesantemente sulla loro coscienza.

Sono scossi dai tamburi. Il pipistrello viene svegliato dai tamburi. I quattro dèi secondari cavalcano verso la terra in groppa a un arcobaleno verde; una dopo l'altra precipitano le stelle. Katun lo Ahau.

...

Le mie parole bastano di per sé. Perché io sono Chilam Balam, il Sacerdote Giaguaro. Ripeto la sacra verità delle mie parole; Io dico che *il mondo diviso diverrà uno solo*. Ciò avverrà nel nono anno di Katun lo Ahau.

...

Le montagne muovono verso di noi. Vengono fra noi per accendere un fuoco che divampa. Stranieri verranno dal mare, come in passato. Perché vengono? Vengono per saccheggiare la terra...

È chiaro che Chilam Balam in questa sequenza è il modello; i tamburi, il pipistrello, il profilo minaccioso e

⁹ IB MICHAEL, *Mayalandet (La terra dei maya)*, København 1973, 1979; pp. 130-131.

chiuso ("cerraban") delle montagne, lo mostrano chiaramente: si tratta qui di una testualità sottesa, che rafforza o regge il rapporto religioso K_1 come una base culturale *esoterica* (il sapere non implica senz'altro la trasmissione del sapere — « si se sabe no se dirá » —), paragonabile, ma qualitativamente diversa, alla base testuale esoterica, presentata come storia del padre di Bernardina, che fonda K_1' . Queste testualità sottese si rivelano solo nel testo « vero e proprio » del nostro racconto, in quanto ne dirigono le articolazioni descrittive, la rappresentazione dello spazio e delle figure accessibili sensibilmente entro questo spazio: la sua *fantasmatica* (o le sue *fantasmatiche*). Questo elemento descrittivo-fantasmatico, che appare sempre fondamentalmente impersonale — anche se spesso sembra legato alle prospettive di soggetti rappresentati e che astrae dalla loro immanenza fenomenologica — può essere riferito al *soggetto del discorso* narrativo, la cui trascendenza è caratterizzata dalla capacità di saper *mutare* fantasmatica e quindi, come abbiamo visto, di saper contrastare spazi culturali, che trasformano la stessa « situazione », p.es. la distribuzione della terra, in un complesso di « realtà » senza mediazione reciproca. In questa sequenza (9) lo spazio aperto, esterno viene identificato con un corpo che respira e il cui cuore pulsa; i personaggi, Tucuche e Diego, si identificano contemporaneamente con questo spazio-corpo che si pietrifica (Diego: « ... una divinidad de piedra », le montagne: « ... cerraban el circulo de sus murallas de esmeraldas »; la mano cinerea, pietrificata di Diego lascia passare le « rubíes » dei carboni ardenti — forse come stelle cadenti; cfr. la citazione di Chilam Balam), e si totalizza (« *todo* iba a quedar en suspenso »; « *todas* las cosas se pararían allí »; « *todo* ... quedaría detenido »). Una totalizzazione, che anch'essa rimanda alla esclamazione di Bernardina: « — Vos sabés todo ... Vos ... » — applicata appunto a ciò che non si deve sapere. Ma mentre Bernardina si serve di Luis come di un suo sintomo vivente e portatore della propria storia esoterica, Diego invece partecipa egli stesso all'esperienza mistica di catastrofe fisica, entro una suggestione ritmica, che è insieme

pietrificazione, trasformazione (Tucuche viene descritto con allusioni alla testa da vespa che ondeggia e alle mani da ragno; Diego come un pipistrello; cfr. ancora la citazione da Chilam Balam), sparizione e morte. Ciò che in forza della testualità sottesa al rapporto K_1 diventa cosmico-corporeo, diventa, nello spazio edipico della cultura di K_1' , esoterismo sessuale. Ma ambedue le spazializzazioni sono fantasmatiche, si riferiscono alla categoria *corpo* e alla categoria *morte* (degli dei o del padre), poiché la morte arriva al corpo per mezzo di precisi *significanti* (segni il cui significato è dato dal contesto, che di nuovo è insieme storico e mitico; qui, i tamburi).

Ma si fa mattina:

- (10) 3/ La ceremonia fue sencilla. Los principales, con sus insignias y cruces, salieron a recibir a la comisión del Gobierno, que les iba a entregar las tierras. Adelante Diego Hun Ig, con su redondo sol de plata en una vara también de plata, y a sus lados, los otros cofrades. La multitud se había adueñado del portón y hubo que despejar casi a empellones. Todos querían ver. Las mujeres, los muchachos de pocos años, jóvenes y viejos. Todos asomaban los ojos de agua cansada, ansiosos por mirar en qué iba a consistir aquel « entregue de los terrenitos ».
- En fila, los miembros de la Cofradía Grande, esperaban turno para recibir el papel que acreditaba la entrega de una parcela de terreno en las llenadas y montañas del « Palo Alto ». Algunos trataban de besarles las manos a los que les hacían la entrega, pero éstos, las retiraban y explicaban que no debía hacerse tal, porque al entregarse las tierras, sólo se cumplía con el programa de la Revolución.
- « El Pecosó » había paseado sus ojos con sueño de enfermo por la ceremonia, sin meterse mucho, no sólo porque no le gustaba el olor a indio, sino porque entre la multitud sentía que se ahogaba. Aprovechó un montón de tierra y piedras de una construcción frente a la « Cofradía Grande », para seguir el acto.
- Al centro se colocaron, Diego Hun Ig, al lado del representante del Gobierno, y después los principales cofrades, todos frente a una mesa cubierta con la bandera azul y blanco. De uno en uno, cada indio fue pasando a recibir su título y terminada la ceremonia, después del discurso de un caballero que hablaba más con las bocamangas, tales ademanes hacía, que con los labios, Diego contestó brevemente.

Los tambores volvieron a sonar, se soltaron cohetes y bombas voladoras, y marimbas y una banda, tocaron dianas.

— ¿Tocamos el Himno Nacional? — vino a preguntar el director de la banda.

— No — le dijo el representante del gobierno —; el « Himno » lo toca cuando lleguemos a « Palo Alto », en el momento en que los propietarios se coloquen en sus terrenos.

Y así se hizo. En « Palo Alto », ya estaban señaladas las parcelas, y allí fue cada indio, con su familia, a pararse, hasta quedar todos en su propiedad.

Los padres, con sus hijos, sus nietos, vestidos de telas multicolores, las caras de fiesta, formaban grupos vistosos en cada parcela y desde lejos se contaban cientos, miles, cuando se iban colocando. Al estar todos, desde los que se miraban grandes por quedar próximos, hasta los que se divisaban pequeñitos por hallarse más lejos, a una voz entonaron el Himno patrio, con los pies en tierra propia y no como desheredados que cantan. (*Il corsivo è mio*).

La cerimonia come rituale di transizione trasforma il collettivo degli indios, che prima è raffigurato come una « multitud » non individualizzata, con uno sguardo per così dire comune: « ojos de agua cansada » (di nuovo, riferimento alla « Abuela del agua » e agli « ojos lechosos » (9) di Tucuche), e con una gerarchia, fondata chiaramente sulla religione, quale principio organizzativo. Tale gerarchia religiosa si trasferisce, per mezzo del baciamento, nel legame contrattuale fra i rappresentanti della Legge e quelli della Rivoluzione. K_1 viene di nuovo proiettato su K_2 , come nelle sequenze (2) e (3). La trasformazione si compie gestualmente: ci si mette « en fila », dove ognuno attende il suo « turno », e sebbene i fratelli di religione stiano « todos frente a una mesa ... », « de uno a uno, cada indio » fa un passo avanti per ricevere il proprio pezzo di carta, più tardi i gruppi familiari stanno « en cada parcela » e solo in questa posizione possono « a una voz » cantare l'inno nazionale. L'unità nazionale è culturalmente ancorata allo scioglimento delle altre unità e a un uguagliamento e una parcellizzazione che riduce i soggetti a grandezze mensurabili in una unica onnicomprensiva prospettiva; come viene tanto incisivamente descritto da chi pronuncia le ultime frasi: « se contaban ... », « se miraban grandes ... ».

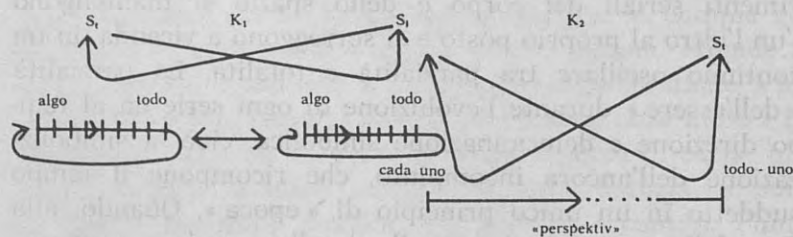
« se divisaban pequeñitos ... ». Questo spazio prospettico non è una conseguenza automatica fondata sulla percezione umana, ma è un fatto culturale, istituito con la trasformazione descritta.

Abbiamo visto fantasmaticamente la differenza tra K_1 e K_1' — tra l'esotericità cosmica e quella edipica — tra le sintassi dello spazio aperto e chiuso. Luis — con i suoi « ojos con sueño de enfermo » — è quasi il portatore del sintomo di Bernardina, nella sua stanza chiusa, colpita da agorafobia (« entre la multitud ... se ahogaba »), paurosa dei fantasmi dello spazio aperto (che comunque appaiono nei suoi « sogni morbosi »), e si mantiene, caratteristicamente, in una forma di mezzo, « una construcción ».

Possiamo inoltre individuare alcuni tratti della fantasmatica che sta dietro la differenza tra K_1 e K_2 — tra una rappresentazione del corpo esoterica e una *essoterica*. Abbiamo visto che il computo con cui il soggetto umano o imminente S_i (p.es. S_D di fronte a S_A in K_1 , ma anche S_B di fronte a S_A in K_1') comunica col soggetto trascendente S_t (qui: gli dei o il padre morto), articola S_t *serialmente*, in una sequenza finita di dati — con cui si identificano il tempo e lo spazio astronomicamente o in altro modo — che si ripete in modo *ricorsivo* o circolare (cfr. « la montañas ... cerraban el círculo ... » in (9)), e istituisce un *ritmo*. Tale ritmo si riflette, d'altra parte, in S_i (la respirazione, lo scuotere la testa, il rullo dei tamburi), di modo che i movimenti seriali del corpo e dello spazio si mantengono l'un l'altro al proprio posto e si sorreggono a vicenda, in un continuo oscillare tra parzialità e totalità. La parzialità « dell'essere » durante l'evoluzione di ogni serie dà al tempo direzione e determinazione simbolica, cioè la simbolizzazione dell'ancora incompiuto, che ricompone il tempo suddetto in un unico principio di « epoca ». Quando, alla fine della serie, si giunge alla totalità, avviene una momentanea crisi, una indeterminazione che lascia posto alla *trasformazione*, una ricettività, come abbiamo visto, angosciata a nuove norme seriali. — Una specie di morte e rinascita, che corporeamente (ritualmente) viene vissuta in parallelo al processo cosmico miticamente rappresenta-

to. Gli organi ritmici del corpo — mano, testa, cuore, sesso — vengono valorizzati, perciò, come *media* di questo movimento simbolico di aprire e chiudere (tra castrazione e non castrazione, si direbbe in psicanalisi). Si può fermare l'attenzione sul baciamento rifiutato nella sequenza (10), e considerarlo come un superamento di questa valorizzazione, tanto più sullo sfondo di « el discurso de un caballero que hablaba ... con las bocamangas »; neppure con le mani, ma con gesti vuoti.

La musica è interamente mutata in questo secondo esercizio di soggettività, connesso a K_2 . L'inno nazionale si può suonare solo quando viene cantato prospetticamente da voci parcellizzate vicine e lontane, come punto totalizzante di annullamento di una serie, questa volta interminabile, di calcolabili — « cientos, miles » — istanze individuali, che tutte, *una per una*, debbono rispecchiarsi in questo punto di annullamento sovrastante *tutto*. Una forma di cultura che vista dagli indios comporta un'indeterminazione cronica: tutto può accadere (come profetizza Tucuche: « nadie sabrá el porqué de aquella mortandad ... » (9)). non ci sono epoche, *tutto* è sempre incombente, la crisi è cronica (e proprio perciò non cronologica). Possiamo, del tutto informalmente, riassumere così questa analisi:



In questo spazio prospettico la Nazione assume dunque immediatamente il ruolo di totalità trascendente; ma nella fantasmatica indeterminata (o, psicanaliticamente parlando,

immaginaria), si mette in moto al tempo stesso una scissione che pone a fronte della totalità euforizzata, la Nazione, una totalità disforizzata: qui, il « comunismo »:

- (11) « La Galla » recibió meses después la visita de una antigua compañera de colegio. La verdad es que le causó una inmensa sorpresa volverla a ver. Pero pronto se entendieron. El simple comentario sobre la situación « difícil », les permitió ponerse de acuerdo. Lo único que « La Galla » tenía que hacer era ir escribiendo en una hoja de papel los nombres de todos los « comunistas » de la localidad.
- ¿ Hay muchos, Bérrnar ? — le preguntó aquella, con su mejor sonrisa de dientes descarnados, recordando que así la llamaban en el colegio.
- Todos los de la « Cofradía Grande », ¿ te parece poco ?
- Pero las cofradías son asunto de la iglesia, para festejar a los Santos, a la Virgen.
- Allí tienes, es la « Cofradía de Santo Domingo », la que recibió las tierras que se les repartieron aquí, o sea la « Cofradía Grande ».
- Sí, sí; ¡ hasta dónde se han infiltrado !; pero no les va a durar mucho, porque ya los planes están listos, y por eso, porque sé cómo murió tu papaito, vine a buscarte. En cada lugar se están levantando las listas de los « comunistas », para que no se escape uno.
- Al irse la visita « La Galla » endureció los ojos. En sus facciones suaves, aquellas dos monedas negras, no vagaron, quedaron *fijas en un punto*. (Il corsivo è mio).

L'accusa, arbitraria dimostrativamente, di « comunisti » è legata a un accordo intuitivo sul silenzio a proposito della effettiva struttura della situazione: le due donne sono soddisfatte di poter collegare un atto di vendetta sociale con una aggressione fantasmatica. *Ciascuno* (*cada ... uno*) di questi elementi, che in linea con la logica di totalizzazione imminente in K_2 è incluso nell'unità disforica « comunismo » — per tematizzare così l'angoscia che una tale fantasmatica, appunto indeterminata, arbitraria, *immaginaria* comporta (totalità è, come abbiamo visto, uguale a morte) — deve dunque essere sterminato, dovunque si trovi. E si trovano in linea di principio ovunque: — « hasta dónde se han infiltrado ! » —, ogni individuo si sdoppia allo stesso modo in cui si sdoppia la totalità che li sussume. Il lato

sinistro della cosa (in senso freudiano, *das Unheimliche*) è appunto che questi nemici spuntano specialmente dietro o nei bastioni che dovrebbero proteggere, contro di loro, il soggetto panico.

L'amica con i suoi « dientes descarnados » — come uno scheletro, un teschio ghignante di morto, che chiaramente allude all'angoscia mortale di « La Galla », sviluppatasi con l'umiliazione del padre, che la figlia ha pagato con il suo desiderio e con la sua identità sessuale, nonostante il suo « gracioso andar femenino », (8) e, qui, le sue « facciones suaves » — la chiama « Béarnar (d) »; nome proprio maschile, che lascia cadere il suffisso femminile *-ina*. Che questa perdita le costerà cara si capisce dall'espressione delle due « monedas negras » ...

(12) « El Pecosó » entró con un joven que llevaba al hombro una cámara de retratar, y dijo ser periodista.

— Es hijo de un amigo mío — lo presentó « El Pecosó » y volviéndose al periodista, agregó —: con su papá trabajamos en la comisión de límites y allí fue donde yo pesqué este resfrío que ya no me quito más... — tosió —. ¿ Y su papá, cómo está ?

— Papá murió hace tres años...

— No lo sabía. No sabe cuánto lo siento. Fuimos tan amigos. y pronta —. ¿ A quién ? Como no entrevistaste a los indios.

— Pues a los indios vengo a entrevistar — dijo el periodista, mirando la punta de su zapato, lo que frecuentemente hacía al hablar.

— Cada vez inventan nuevas palabras — dijo « La Galla » —, esa palabra « inter... » « Inter... » yo no la había oído nunca.

Il giovane giornalista, il cui padre morto aveva, con Luis, servito nella guardia di frontiera, viene presentato con una frase caratteristica: « En hijo ... mío »; cosa che egli avrebbe potuto ben essere, se non avesse fatto da guardia di frontiera al desiderio di Bernardina, dove aveva trovato quel sintomatico « resfrío » come pure i suoi « ojos con sueño de enfermo » (10). Luis ha, per così dire, perduto un figlio, come La Galla ha perduto il suo suffisso; l'uno vale l'altro.

Il giornalista, rappresentante dell'ufficialità nazionale, viene per *entre-vistar* (etimologicamente: scambio di sguardi). Ma lo sguardo che egli getta, non viene dai suoi occhi, fissi come sono alla punta delle scarpe (occhi filialmente abbassati, timidezza, feticismo edipico delle scarpe — « lo que frecuentemente hacía al hablar » — qui mentre pronunzia la parola nuova, che Béarnar non ha mai sentito durante l'ora d'inglese alla scuola femminile: *inter (course) ...*). Ma dalla sua macchina fotografica; la sua « scatola prospettica », per così dire, che egli giustamente porta « al hombro ». Il servitore della pubblicità, caratterizzato in tal modo, non ha una testa da contrapporre a quella « Cabeza » che qui insegue:

(13) Acompañado de Luis Marcos, « El Pecosó », marchó el periodista en busca del Cabeza de los cofrades, Diego Hun Ig.

Desde la puerta que en una cerca *se abría* sobre un gran patio sombreado de árboles frutales, direon voces, preguntando si estaba el dueño. Asomó una mujer menuda, pronta a esconder la cara tras sus manos, hija de Hun Ig. Le preguntaron por Diego.

— Allí está, pues... — contestó la indiecita.

— Dile que aquí lo busca un señor...

— Le voy a decir, pues... — y escapó indecisa.

Al momento apareció la figura del Principal. La cabeza peinada con pomada, la camisa muy limpia, el pantalón hasta la rodilla, bordado y los caites nuevos.

Se acercó y tras saludar al señor Marcos, supo que el periodista iba a entrevistarlo. Hubo que decirle que le iba a hacer algunas preguntas.

— ¿ No es policía?... — desconfió Diego.

— ¡ Qué bárbaro ! — le dijo « El Pecosó » —. Es periodista, de los que escriben en los periódicos. ¿ Entendés ?...

— Sí entiendo... ¿ Y qué quieres preguntar ?

— Lo primero sería que pasáramos adelante... — dijo « El Pecosó ».

— No es fuerza — intervino el periodista, que no había hablado —; en esta forma tiene más carácter la entreviú. — Y pensó —: El jefe de los comunistas entrevistado por un periodista (Exclusivo para la Revista « Visiones », de circulación continental).

— Desde luego, si quieren pasar... — dijo Diego, franqueando la puerta.

— No, no se moleste. Son dos o tres preguntas. ¿Es usted comunista?

Diego se quedó sin entender. La hija vino a ponerse a su lado, olorosa a verbena, y seis chicos de diversas edades le siguieron. Todos rodeaban al padre.

— ¿Y eso qué es? — preguntó a turno Diego.

— Es, el amor libre, tener muchas mujeres — trató de aclarar «El Pecos» —, y entregar los hijos al Estado...

— No tengo más que «un» mujer y todos éstos mis hijos. Los grandes van a la Escuela y yo los voy a mandar a todos pa' que todos pues aprendan.

— Ese es el «comunismo» — dijo «El Pecos» —, ya ves que si sos «comunista» querés entregar a tus hijos a las escuelas del Estado.

— Bueno, yo no sé, pero quiero mandar a los hijos a la Escuela para que aprendan a leer.

— Dígame, señor — siguió el periodista —, si en su Cofradía, después de recibir las tierras, están queriendo comprar un tractor, una sembradora y hacer un gran silo.

— Sí, señor, eso estamos queriendo...

— Muy bien — se repantigó, Marcos «El Pecos» —, muy bien...

— Ponga allí — se avispó el indio —, que ahora ya somos propietarios, que ya todos somos dueños, que todos tenemos nuestras parcelas, y que vamos a ser ricos, a tener nuestro «pisto».

— Una pregunta más, ¿lo que usted tiene, es sólo suyo o es de todos?...

Diego contestó de inmediato:

— Mío nada más. Cada quien tiene lo suyo. Lo que va a ser de todos es una imagen de Nuestro Patrón Santo Domingo, que mandamos hacer ya hace tres meses.

— ¿Y el tractor y el silo y la sembradora?...

— Todo eso sí va a ser de todos, así como Santo Domingo. Todo de todos. Todos van a dar su participación, pues.

— Ya ves — dijo «El Pecos» —, eso es ser «comunista», viene de tener cosas en común, en comunidad.

— No sé yo lo que es, pues, pero la tierra no es ne común, jamás, ah, eso nunca; la tierra que me regalaron es sólo mía, y mía y no me la dejo quitar. Por algo me la dieron, pues.

La casa di Diego è aperta, Luis vorrebbe penetrarvi: una novità perché egli non è più solo il custode di Bernardina, la guardia di frontiera, ma cerca, provocato dal «figliolo

prodigo», di conquistare fuori ciò che ha perduto dentro. Forse perché spera in una resistenza; ma Diego lo invita con prontezza. Il giornalista rifiuta perché «no es fuerza», in più d'un senso: non è necessario ..., e non c'è *violenza cogente*, possiamo sintomaticamente leggere; il giornalista avrebbe preferito da parte di Diego una dimostrazione di «fuerza» armata. Invece riceve una dimostrazione di fecondità; alberi da frutto, molti figli, — «el amor libre» suona il commento amareggiato di Luis — una figlia che già è «mujer» e «olorosa a verbena». Si profila dunque il rapporto padre-figlia, il padre di Bernardina collegato a Diego, Bernardina stessa con la figlia di Diego (e in una possibile fantasia, sottesa e ossessiva, Bernardina come figlia di Diego: abbiamo sentito parlare del «colegio» di Bernardina e sentiremo qui parlare della scuola dei figli di Diego). La disgrazia della prima relazione padre-figlia deve trovare vendetta in quest'altra. Diego deve dunque morire; la figlia è già «pronta a esconder la cara tras sus manos».

Diego è «bárbaro» per Luis e potrebbe essere indotto a pronunciare la propria sentenza di morte con le parole: «soy comunista»; ma la cosa non riesce, Diego risponde: «non sé ...». Qualunque cosa Diego risponda non ha importanza per il giornalista, che, comunque, scrive ciò che la sua «scatola prospettica» vuole rilevare. Ma per Luis questo ha più dell'interrogatorio poliziesco, che segue la logica della tortura¹⁰: la vittima deve essere privata del suo linguaggio, e questo linguaggio deve, nell'altro, confermare il fantasma angoscioso dominante del boia.

Alla domanda: «lo que usted tiene ... es de todos?» Diego risponde genericamente, perché l'esistenza non è organizzata in questo modo (come in K^2), ma è articolata in diverse serie: c'è 1) «todos éstos mis hijos» che devono andare a scuola «pa' que todos pues aprendan»; 2) la

¹⁰ Come descritto nel mio libro *Den talende krop. Om subjektets samfundsmæssighed. (Il corpo parlante. Sulla socialità del soggetto)*; København 1980; cap. *Ideologia e identificazione*, IV, pp. 139-151.

serie dei latifondisti « todos somos dueños »; 3) la serie dei simboli sacri, qui arricchita con l'immagine di Santo Domingo; 4) la serie degli attrezzi agricoli, trattori, silos, seghe, « todo eso sí va a ser de todos ». Ma non è una totalità, le serie non sono prospettivate dal fantasma immaginario del « comunismo ». È invece il revanchismo che adesso ha gambe per camminare:

- (14) 5 / Y en ese mismo sitio, la descarga segó la vida de Diego Hun Ig. Tiempo de mucha penalidad para todos los indios. « La Galla », secundada por Luis Marcos, no sólo proporcionó la lista de todos los « comunistas » de la localidad, sino fue ella señalando las casas, a la escolta formada por soldados mercenarios. En el local de la « Cofradía Grande » se instaló una especie de tribunal. « La Galla » hacía de Presidenta, y las órdenes, encaminadas a limpiar el pueblo y alrededores de comunistas, se cumplían a ciegas, por hombres llegados de todas partes. (Il corsivo è mio).

Questo è il punto cruciale catastrofico dello sviluppo narrativo. Abbiamo visto che la struttura logica della azione si è articolata in un soggetto « dilemmatico » S_i (immanente, in quanto facendo parte della struttura narrativa

¹¹ Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris 1975, traduzione in norvegese di Dag Østerberg, *Det moderne fengsels historie*, Oslo, Gjøvik 1977. Foucault documenta storicamente il nesso tra controllo e punizione da una parte e lo sviluppo del capitalismo dall'altra, mediato da espressioni architettoniche per la specifica concezione di corpo; il grande esempio è il *Panopticon* di Jeremy Bentham, cfr. il cap. III, *Il panoptismo*. Ma l'analisi è funzionalistica e attribuisce allo sviluppo una sorta di coscienza intenzionale, la volontà di esercitare il potere di un certo tipo; e non ci sono veri punti di contatto, in quest'analisi, né con il linguaggio né con il soggetto, con la fantasmatica o con la logica della libidine. La critica fatta a Foucault da Baudrillard — *Oublier Foucault*, Paris 1977 — corrisponde alla mia critica di p. es. A. Mattelart: *Mattelarts befrielse*, in *Den talende krop (La liberazione di Mattelart, in Il corpo parlante)* e di Dag Østerberg in *Magt og symbolicitet (Potere e simbolicità)*, in « Teori og Praksis », n. 8, 1980.

stessa, si costituisce in una figura antropomorfa legata da una pluralità — da due tipicamente — di legami contrattuali), di fronte a più — qui due — soggetti trascendenti, S_i ; che non sono antropomorfi, ma hanno valore di principi o interessi generali, definiti da testualità sottese e messi a confronto come antagonistici. Il dilemma di S_i consiste appunto nella pluralità antagonistica di contratti che si incontrano in questa figura — « sul suo corpo », poiché le testualità sottese sono semioticamente organizzate come formazioni semantiche, specifiche e caratteristiche, che presuppongono sempre formazioni fantasmatiche specifiche quanto il loro fondamento fisico. Nella *catastrofe* della funzione narrativa, intesa come cambiamento momentaneo e irreversibile delle premesse date per l'azione, gli antagonisti S_i vengono ad identificarsi, S_i , in linea di principio, soccombe. Diego e la sua gente vengono « mietuti » senza opporre resistenza. *Segar* riconduce figurativamente al ciclo agricolo come anche la lista locale che enumera i « comunisti », e la fila delle loro case, che Bernardina indica, formano la serie della sua accusa (computo).

Questa improvvisa serialità « degli indios » viene sottolineata dalla messa in scena del quartier generale per lo sterminio, proprio nei locali della fraternità religiosa, proprio lì dove si svolgevano i servizi religiosi ciclici e dove alla fine aveva avuto luogo l'assegnazione delle terre, trasformatrice della serialità. E gli esecutori dello sterminio sono rappresentati in concordanza con l'infinita serialità di K_2 come « mercenarios », « llegados de todas partes », che agiscono *ciecamente* come il giornalista con la macchina fotografica al posto della testa: solo la prospettiva « vede ».

Il corpo di Diego cade « en ese mismo sitio », sulla porta. Una delle istanze della *catastrofe* è lo scioglimento di S_i (Diego — S_D nel nostro primo schema — era soggetto dilemmatico tra S_A e S_C , nei contratti K_2 e K_1); fantasmaticamente il soggetto precipita nella morte come oggetto fallico (cfr. tutto ciò che abbiamo letto in questo testo su apertura e chiusura di corpi e spazi). L'altra istanza

za dello scioglimento di S_1 riguarda Bernardina (S_B tra S_D e S_C nei contratti K_2 e K_1):

(15) « La Galla », después de aquella primera jornada de matanza de cofrades, se dejó caer en su cama, sin quitarse el pañolón con que se tapaba, sin sacarse las peinetas del pelo, con que se adornaba, sin prender la luz, a oscuras, y dijo a Luis Marcos, que se había quedado echando llave a la puerta:

— Ahora que dejen de tocar el tambor... de hacer sonar los tambores... los tambores... digo... ordeno que se callen...

« El Pecosó » no respondió. Quedóse, en la oscuridad, sin saber si encender la luz, temeroso, porque en la voz de « La Galla » había un tono desusado, angustioso y violento.

Ambos, igual que dos sombras, se revolvieron.

— ¡ El tambor !... — gritó « La Galla » —. ¡ El tambor !... ¿ Lo estás oyendo ?

Aquél no escuchaba nada. Pero se guardó de hablar.

— ¡ Andá a que dejen esos malditos de meter tanta bulla !... ¡ de orden de « La Galla » ! Bernardina Coatepéque, que maten a los dueños de los tamborones. ¿ Estás oyendo ?

— Voy...

— Vamos...

Y tras él escapó « La Galla », el rostro en visajes raros, la ropa recogida, como si fuera a cruzar un río, hasta las rodillas, gritando que se callaran los tambores. El pueblo olía a pólvora y a sangre. Sólo ellos dos iban por la calle. Aun quedaban algunos cadáveres de indios insepultos. Los tropezaban. (*Il corsivo è mio*).

Bernardina lascia cadere il suo corpo ingrossato, parato a festa, dopo esser così riuscita a realizzare se stessa fino in fondo: un oggetto fallico, che con ciò intende di aver messo un punto alla sua dolorosa interpellazione simbolica. Ma questa non può più essere fermata, viene, ora, solo da dentro; la donna è più che mai indifesa contro il suo tumulto, e l'amante di lei, con in mano le chiavi della porta, non la può più proteggere contro i fantasmi del desiderio. Cade nelle allucinazioni. L'identificazione col padre è totale: « ordeno que se callen » ... — « de orden de ... », benché il nome del padre non appaia mai nel suo autonominarsi (« Coatepéque »). La simbolica ferita non vuole mai chiudersi (« guarire »), ed ella è costretta a uscire nel buio della totalizzazione, a traversare il fiume della morte,

dove inciampa — come Diego « tropezaba a cada momento » tornando a casa da Tucuche. Due corpi che precipitano nella stessa catastrofe, uno dei quali, a un tempo, cade per mano dell'altro. Bernardina e Luis sono amanti grotteschi in una luna di miele macabra: « sólo ellos dos ... »; un aspetto sottolineato da quel che segue:

(16) Un ruido de tambores, efectivamente, hizo que « El Pecosó » creyera que él también se estaba volviendo loco. Estaban en la plaza, no lejos del portalón de la « Gran Cofradía » cuando Luis Marcos escuchó tambores, tambores muy grandes, tambores inmensos en el cielo, tambores que tronaban entre las nubes.

Pronto se dio cuenta que eran aviones. Quiso detener a « La Galla », apretarla contra sus costillas, pero ésta era más fuerte que él, pobre huesoso, y apenas si le rozó la barba de dos días, en la mejilla, cuando auquélla se le escapó.

— Galla, Galla, son los aviones... los aviones... nuestros aliados... que están bombardeando... No son los tambores de los indios... Todo lo contrario, son los aviones de los gringos...

El anciano Tucuche, asomó por la quebrada de « Melgarejo » orillándose para ver el cielo, desde aquel lugar con agua. Sus manos de hueso y pellejo, trataron de tomar del aire, algo que no se veía, un flúido, y lo tomó y al tenerlo con él, todo su cuerpo se tornó verde.

— Diego Hun Ig — habló al muerto que para él seguía vivo como el agua, el sol y el aire —. Ahora ya no ahorcan, ahora matan con bala... El desastre ha sido completo... Ha habido muchísimos de los nuestros muertos en secreto, en los pueblos, en los caminos... No es tiempo todavía de que la tierra vuelva a nuestras manos, pero ya llegará...

— Ja, ja, ja, ja... — reía « La Galla », en la plaza y con ella se sacudía el látigo —, yo creí que eran los tamborones y son los aviones... ¡ Qué me gustan los gringos; con sus aviones impusieron silencio a los tamboreros... ! ¡ Ja, ja, ja, indios lamidos, infelices queriendo oponer tambores de cuero rústico, contra los aviones de guerra último modelo !. (*Il corsivo è mio*).

L'abbraccio di Luis fallisce ancora; l'amante deve assumersi perfino la manifestazione sensibile dell'oggetto di angoscia, il rullo dei tamburi, per essere corrisposto sessualmente. Per la prima volta Bernardina viene descritta fisicamente legata a uno spazio aperto, « (el) portalón » e

« la plaza » (bis), godendo, con orgasmo dichiarato, dello sterminio del grande nemico per opera del grande amico, l'aereo da bombardamento contro i tamburi, lo stesso suono e, si noti bene, lo stesso posto dell'universo fantasmatico di S_B. Soggetto trascendente in un contratto esoterico che agisce « en secreto » (*si se sabe, no se dirá*) con questo soggetto immanente, i gringos hanno un ruolo di forestieri, rispetto all'istanza accentuata dalla realtà narrativa che spunta nello stesso elemento in cui si manifestano gli dei della mitologia quiché: una reincarnazione del morto padre di Bernardina.

Come la parola usata dal giornalista per « entrevistar » « entreviuar » è « último modelo », gli aerei militari lo sono per Bernardina (che tuttavia non è un tecnico). Il nuovo ha il particolare significato di liberare la sua soggettività dalla *ripetizione* e dal suo doloroso legame al sin troppo vecchio dramma edipico. Una liberazione che senza dubbio assume e continua la consueta sintomatologia (nevrotica, si chiamerebbe), ma permette uno spostamento degli affetti e un abbandono a un legame di tipo K₁. Si tratta qui di un cosiddetto « transfert ».

La sequenza inerita su Tucuche commenta parallelamente questa *novità*: « ahora matan conbala ... », che per lui non comporta alcun cambiamento qualitativo, gli omicidi continuano con nuovi mezzi poiché la serie del tempo non è compiuta, e perciò le sofferenze debbono continuare, il corpo deve diventare verde come pietra (gli smeraldi in (9)) in attesa della pienezza dei tempi ...

(17) Al día siguiente los hijos de Diego Hun Ig fueron todos a trabajar a la *carretera*. No se les pagaba, no se les daba rancho. Las hijas de Diego, llevaban en canastos algo de comida a sus hermanos. El capataz, teniente Cirilo Pilches, persiguió a una de sus hijas, y a la fuerza la obtuvo. « India comunista », le decía, mientras la ultrajaba, « aprendé lo que es el amor libre, eso que tu padre proclamaba, aprendé lo que es tener hijos para el Estado, porque tu tata *eso era lo que quería*, que todos ustedes fueran del Estado... Aquí está tu tractor, tu silo, tu sembradora... » La india apenas si luchó. Se dejó hacer. Era un animalito. El teniente era una persona. Tenía galones. Tenía dos pisto-

las. Tenía una espada. Era valiente. Distinguido. Héroe. Todo esto le valió para que lo condecoraran, al triunfar sobre sus indefensos paisanos tamboreros, los bombarderos gringos. Satisfecho, después de *ver alejarse* a la víctima que ya no siquiera se detuvo a recoger los trastos de la comida hechos pedazos, volvió a la *vigilancia* de los peones que trabajaban en la carretera. En el bolsillo de atrás, llevaba el último número de « Visiones », y siguió leyendo...

« ... Temeroso, el cabecilla comunista Diego Hun Ig, de que en su casa encontraríamos literatura marxista, y fotografías de Lenin, Stalin y Mao-Tse Tung, nos recibió en la puerta, al que esto escribe, y a un honorable vecino del lugar, y rodeado de perros feroces, ametralladora en mano, contestó a nuestras preguntas... » (*Il corsivo è mio*).

Come il desiderio di Bernardina viene raggiunto in una sorta di travestimento — gli aerei da bombardamento simboleggiano gli dei degli indios — di ciò che determina il desiderio di un altro (« indios laminados ... *queriendo* opener ... », qui: « eso era lo que quería (tu padre) »), il luogotenente Cirilo Pilches gode del travestimento dei cliché « comunisti ». In ambedue i casi il travestimento deve rappresentare *una lezione* impartita all'altro antagonista (« aprendé lo que es ... »), e il godimento appare dunque espressamente come moralità — mentre meriterebbe piuttosto la definizione contraria, immoralità. L'altro deve imparare *che il suo linguaggio non significa nulla* (e sia che si tratti del linguaggio dei tamburi sia di altre forme di cultura esoterica, in quanto determina il desiderio di un altro); che il suo sapere è un non sapere, perché c'è un altro per cui rappresenta ciò che egli non-vuole-sapere, l'oggetto perduto del desiderio (che un altro, in compenso, assolutamente *deve* sapere). Che il suo linguaggio non significa *nulla*, vuol dire che significa appunto solo la totalizzazione della morte e del sesso per quell'altro, che si può avvicinare a questa totalità solo in forma di persona estranea, che *viene an-nientata*. La cosa è, come abbiamo visto, caratteristica della fantasmatica e della cultura *prospettica*: la sua serie infinita sposta, per così dire, questo « nulla » davanti a sé come una meta irraggiungibile (alla fine della « *carretera* »), per una massa essoterica in-

finita come soggetto unitario dal lato della meta. Quando le subculture esoteriche, che si permettono tanto tranquillamente di esistere orientate su serie finite, per « raggiungere » in realtà ogni volta la loro « meta », *incarnano* loro stesse per prime la « meta ».

Cirilo Pilches vede — prospetticamente — la sua vittima allontanarsi, come gli indios che avevano ricevuto in regalo la terra si erano allontanati al suono dell'inno nazionale (sequenza 10). La prospettiva è allo stesso tempo, dimensione di *controllo* — ogni scarto non è solo un cambio di strada, ma uno sfogo per il desiderio del controllore. In questo senso la rivista, dove il nostro giornalista ha scritto le sue impressioni prospettiche durante l'incontro con Diego, merita veramente il titolo di « Visiones ». La prospettiva deve, accanto alla sua « idea » organizzante (punto di annullamento), per forza vedere fantasmi, anche in pieno giorno. Non è il sonno della ragione — come aveva rilevato Goya — che genera mostri, ma la ragione stessa.

La figlia di Diego (presentata in (13)) accetta senza resistenza l'« istruzione » e lascia cadere i suoi « trastos » come « pedazos » (come Diego aveva lasciato cadere i carboni ardenti tra le dita (sequenza 9)). L'altra figlia del racconto, Bernardina, fa il contrario del padre (« todo para dentro » (8)): un corpo completamente aperto contro uno chiuso. Ma il corpo chiuso si apre in uno sprazzo di godimento nell'annullamento di quello aperto. Mors tua vita mea.

Lo stesso si può dire naturalmente della « visione » letteraria e del rapporto con i suoi fantasmi. Come La Galla gode (attraverso) i suoi indios e la loro morte, il lettore di letteratura gode (attraverso) la flagellazione della Galla. La protagonista di questo racconto non avrebbe figurato in una relazione etnografica sulla mitologia e sulla fantasmatica nella cultura quiché-maya, o in una relazione politico-sociologica sulla posizione degli indios nella società dell'America centrale degli anni 1950. Il personaggio di Bernardina avrebbe costituito un'escrescenza letteraria estranea al contesto, se la narrazione qui non avesse studiato così

dettagliatamente la sua « struttura logica » in rapporto alla struttura di una cultura intera, che caratterizza la « civiltà » occidentale imperialistica e colonialista. La narrazione non funge da spiegazione deviante di un massacro di indios, messo in collegamento con la Femminilità, l'Isterismo o fattori simili; ma funge da saggio etnografico proprio su questa « civiltà », con la sua curiosa impostazione fantasmatica sui macabri modelli di reazione ad essa connessi, nell'incontro con altre forme di esistenza. La critica a questa « civiltà » non può essere fatta direttamente dalla base culturale degli indios, la cui logica non comprende il modello fantasmatico che bisogna circoscrivere. Ma, appunto, la narrazione rende possibile comunque rappresentare qualcosa che risponda a tale critica, su un altro piano, quello della *Scrittura*. Perché « el que esto escribe » non coincide necessariamente con la prospettiva senza testa del giornalista adulatorio, ma invece con un fondamentale *aprospettivismo* legato al lavoro della scrittura nella sua forma più radicale. Una poesia, un romanzo, un racconto, ecc. sono, come l'ordine degli elementi in quegli universi che chiamiamo mitici, *serie* di carattere finito, « chiudono » incessantemente e aprono perciò il corpo scrivente, allo stesso modo in cui le divinità aprono quello della figlia di Diego. Aldilà dell'epoca della « civiltà », ci sono meccanismi materiali, fondamentali, che legano l'epoca del « mito », che precede, con quella della « scrittura », che si spera, la segue.

Anche la mia analisi ha seguito questo principio seriale finito, che induce a scrivere, sequenza su sequenza, un testo che si fa leggere, finché la serie delle sequenze non finisce:

- (18) Volvió a salir el sol. Arriba, en lo alto, seguía columpiándose con el viento un árbol de matasano. Tendía sus ramas sobre la hondonada siempre verde. El verdor *ceniza* de oro de las hojas del matasano, contrastaba con la *esmeralda* de la hondonada. Pero a partir de esos dos verdes, *cerrados* para siempre los ojos de Diego Hun Ig, *otros ojos*, otras generaciones de ojos niños seguían contando los once verdes del corazón de la Agueta del Agua, hasta juntar los trece

verdes necesarios para el dosel del Joyoso Señor de las Plumas de Quetzal que una mañana de estas *nuevas* mañanas, repartirá definitivamente la tierra entre los indios tamboreros...» (*Il corsivo è mio*).

PER AAGE BRANDT
Università di Aarhus

Traduzione di
ISELIN MARIA GABRIELI

SUMMARY

Drums versus bombers, or: the Desire of Bernardina reads the text of Asturias as a study of the cultural side of a political process and conflict. The *narrative* structure of this process is seen as determined by underlying *contracts* characterized by different *thematics* but also by contrasting «fantasmatical» articulations of body and space-time, articulations known from structural psychoanalysis as organizing patterns related to «perception» and «sensitivity» in general, and in particular to the phenomenology of objects, that is, relevant for a problematic of *description*. It is shown that the type of contractual relation underlying the interpretation of reality in a (literary version of a) quiché-maya subject differs from that of a colonio-imperialistic subject in this respect. And that this difference accounts for the involved representations of life, death and sexuality as well as for the implied conceptualizations of political struggle, liberation, power, ideology and religion: the *cyclic* structure of the dynamics of space-time in the Indian pattern for symbolic exchange excludes any Politics in the European sense, which is linked to a linear pattern. And this linear pattern is essential to the particular distribution of subjectivity and objectivity in the traditional metaphysical scope, here represented by the narrative and discursive subject Bernardina, coding both reactionary and revolutionary thinking and acting, thus responsible for the impossibility of any «politization» of the Indian population.

It then appears that the narrative conflictuality is a formal manifestation of a discursive (descriptive) contractuality; in the writing of Asturias, fiction is an exploration of specific and contrasting conflictualities-contractualities in this sense, patterns underlying the «concrete» (perceptual) features of body and space-time as well as its «abstract» (conceptual: religious and political) features.

The analytical process of writing, and this fictional approach to the distinct cultural constructions of Worlds, are made possible by a certain semiotic radicality of Modernism, permitting the re-writing of linear History and of cyclic Myth from a new, neither synthesizing nor reductionist point of view.

SUMMARY

The author's main purpose is to study the history of the political process and to show that the various structures of the process are seen as the result of a series of changes. The author also examines the various stages of the process and shows that the process is not a linear one. The author also examines the various stages of the process and shows that the process is not a linear one. The author also examines the various stages of the process and shows that the process is not a linear one.

LO SPECCHIO CONVESCO DELLA DESCRIZIONE

La poesia che descrive stucca, come un pranzo tutto fatto di salse, scriveva Pope citando Warburton, in un secolo allagato dai quadretti di genere. Boileau « scappava attraverso il giardino », ogni volta che un poeta maldestro l'obbligava a fissare troppo a lungo gli intagli e le dorature dei soffitti. Ma può accadere che a puntare tutte le sue carte su un esercizio descrittivo non sia, per una volta, un prodotto di scuola, costretto a miracolosi equilibrismi per sorprendere l'attenzione del pubblico e scuoterla dalle sue associazioni automatiche. Sia, invece, un Primo Testo, cosciente della sua novità e della libertà di inventarsi, apparentemente dal nulla, la sua tradizione. E allora cade ogni voglia di scappare, e ci si lascia invece aggredire da domande inquietanti su quell'urgenza, su quell'ambizione. Su quella stessa idea spostata di letteratura, che si permette di « chiedere alle orecchie di farsi occhi »¹; che contende alla figurazione il primato della rappresentazione (e quindi dell'esorcismo sul mondo); che sconvolge tutte le destinazioni e tutte le tecniche.

Non basta. Non c'è evolucionismo, in letteratura, e capita così che il genere più arcaico di descrizione sia anche il più esclusivo e prezioso. La coppa di Nestore, l'arazzo di Elena, lo scudo di Achille e l'altro scudo del più antico scaldo, Bragi Boddason, sono descrizioni di opere d'arte, *ecphraseis*, raffigurazioni di raffigurazioni. Esattamente dello stesso tipo che sbrigliava i giochi epidittici dei sofisti e veniva coltivato dalle età argentee, per la sua capacità di

¹ Imerio, *Orat.* X: Φέρε οὖν γράψω και τοῦτον ὑμῖν τῷ λόγῳ και τὴν ακοὴν ὑμῶν πραεστιάσω τῆς ὀψεως.

mettere in un'unica cifra l'idea di un'intera cultura su se stessa.

Cambiano, evidentemente, con i modi dell'*ecphrasis* le ragioni che spingono a mettersi davanti a una raffigurazione per viaggiarci dentro, e quindi farne crollare le pareti per spalancarla di nuovo sulla realtà e sulla storia. Oppure, come dice Luciano in una formula molto felice², per « conversare con lei ». I sofisti si pongono problemi teorici sulla conoscenza e sulla rappresentazione, che il doppio trattamento di uno stesso tema (figurato e raccontato) permette di isolare con particolare sottigliezza. E dunque riflettono sulle corrispondenze e sugli sfalsamenti fra le arti³; sul processo della percezione, sulla sua organizzazione in schemi, sulle convenzioni dell'iconografia, sulle vie dell'interpretazione. Scoprono perfino, con tanti secoli di anticipo su Oscar Wilde, quando largamente « la natura imiti l'arte e rifaccia l'opera dei pittori » (Nicola Damasceno). « L'arte del rappresentare », dice il sofista di Platone, deve imitare il suo modello « rappresentandolo in modo da mantenerne le interne proporzioni in lunghezza, larghezza e profondità, e oltre a ciò fornendo all'imitazione anche i colori che convengono a ciascun particolare ». E il *Kómos*, una delle *eikones* più efficaci di Filostrato, è appunto uno studio sulla prospettiva, sul gioco delle ombre e delle luci, sull'uso degli attributi allegorici e degli indizi per l'interpretazione, sulle sinestesie.

Ma le descrizioni più antiche, come quelle di Omero, proclamano invece innanzi tutto una poetica profondamente artigianale. Confermano, con grande ampiezza di respiro, la congenialità che la poesia dichiara a ogni passo con la fatica fisica, e quel suo rispecchiarsi nel lavoro manuale su cui insisterà tutto il lessico tecnico del poetare. A partire da Esiodo per culminare in Pindaro⁴, la poesia par-

² Περὶ τοῦ οἴκου, « La sala ».

³ *Rhet. ad Her.*, IV, 3,9: « poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse ».

⁴ J. SVENBRO, *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Lund 1976.

lerà infatti di se stessa come di un'attività dura e concreta di trasformazione, che si cristallizza intorno ad alcuni *topoi* antichissimi: martellare, costruire, fabbricare, oppure filare, ricamare e tessere. Sono le metafore della più arcaica divisione del lavoro. Gli interventi tesi a rendere abitabile un ambiente ostile, e a conservare il ricordo delle modificazioni, sono affidati alle specializzazioni parallele dell'uomo e della donna. Plinio fa risalire molto indietro nel tempo la pratica delle stoffe a figure colorate; parla di ricami frigi e babilonesi, prima di celebrare Alessandria per la sua raffinatezza nella tessitura multicolore, a più licci (*Hist. nat.* 8,196). È impressionante ritrovare l'identico lessico figurato presso gli scaldi norvegesi e islandesi: poesia come edificio, poesia come macchina, poesia come tela.

Le storie sbalzate sulla coppa o sullo scudo, e le figure colorate che la trama intreccia all'ordito sono dunque anzitutto analogie teoriche, che predicano la sapienza e la potenza culturale del lavoro poetico: capace di concentrare e di esaurire in sé tutte le tecniche trasmesse e pensabili per la trasformazione della realtà. La donna al telaio, che dà forma a una fantasmagoria di racconti più noti o più oscuri, sistema (come avviene in certe *ecphraseis* popolari⁵) nell'ultimo angolo una specie di firma, raffigurando, come allo specchio, una ragazza che tesse, se stessa. Omero, verso la fine della descrizione più celebre della cultura occidentale, lo scudo di Achille, e dunque nel luogo dove per le convenzioni da lui stesso stabilite ci si attendono le chiavi di lettura, fa apparire un « fanciullo con il liuto », che si accompagna e canta, e (in un verso che non è meno significativo per essere, come sembra, spurio) un aedo. Il fabbro, la tessitrice, il poeta dichiarano con orgoglio le proprie funzioni dedalee. Custodia della memoria condivisa, scoperta dei collegamenti e delle soluzioni, invenzione del racconto, interpretazione della sto-

⁵ J. TH. KAKRIDIS, *Imagined Ecphrases*, in *Homer Revisited*, Lund 1971.

ria. La figurazione e il discorso hanno svolto un viaggio parallelo, una *circumambulatio* magica, tutto in tondo alle cose. Nel lessico degli aedi, un'unica parola, *oîmos*, denota il poema e la fascia circolare, figurata, che decora lo scudo o la corazza (*Il. XI*, 25)⁶. Il termine di mediazione fra i due significati è forse il terzo significato di « cammino »: un cammino che ritorna sui suoi passi. Il raggio visivo si richiude sul punto di vista, il corso del discorso torna all'idea di partenza.

Ma all'interno di un'opera maggiore, epica o tragica, la descrizione di una raffigurazione cesellata o tessuta è anche sempre una *mise en abyme*⁷: specchio o matrice, per qualche via, del grande disegno. Nel *Tereo* perduto di Sofocle, Filomela, con la lingua tagliata, tesse la storia del suo stupro. Ovidio, che le fa scrivere la sua denuncia nell'intreccio di lettere rosse su un fondo chiaro (*Metam. VI*, 412-674), ha già perduto il filo di questo gioco di rispecchiamenti: la grande violenza nella piccola violenza della raffigurazione, fonte, a sua volta, di una nuova e terribile violenza rovesciata. Nessuno saprà mai che storie Penelope avesse intessuto, servendosi dei « doni prodigatili da Atena » (*Od. II*, 116), su una tela che non si può fare a meno, per analogia di funzione, di immaginarsi figurata. Ma Elena tesse, invece, « su un mantello doppio di porpora » (*Il. III*, 125-128), la materia stessa dell'*Iliade*: « le imprese dei Troiani domatori di cavalle e degli Achei con la cotta di bronzo, le prove molteplici che hanno subito per lei sotto i colpi di Ares ». Il fuori trapassa senza scosse nel dentro. Elena diventa per un momento il poeta che racconta la sua stessa storia, e torna poi docilmente personaggio e marionetta. Non si è incrinata la continuità del racconto: che tuttavia si è ripiegato in modo inquietante a formare la prima delle molte sacche di riflessività nel poema.

La contesa per una supremazia tecnica fra Atena e Aracne è tutta trasportata sul telaio, per vie di emblemi e

⁶ Ringrazio Jesper Svenbro (Parigi) per questa segnalazione.

⁷ L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, Paris 1977.

di allegorie. Atena intarsia il suo arazzo con *exempla* minacciosi, storie di donne mortali che si sono permesse di misurarsi con le dee e sono per questo finite malissimo. Aracne, anche se ha capito ormai che cosa l'aspetta, denuncia sulla sua tela i « crimini celesti »: altre storie di donne, tradite e violentate dagli dei. La disputa non è dunque più tecnica, ma tematica. Il motivo svolto dall'una è rovesciato e deriso dall'altra delle due tessitrici. La ripetizione di uno schema identico apre uno squarcio in profondità per innumerevoli varianti, già vissute o di là da venire. Diventa un paradigma morale: sopraffazione e arroganza del più forte sul più debole, che sospingono monotamente la storia. Diventa, soprattutto, un paradigma narrativo: specchio, sommario e progetto, queste metamorfosi tessute a colori in un breve tratto di stoffa, dell'immenso poema di Ovidio⁸. La *paidèia* descrittiva coarta il racconto: Atene si vede costretta a riprendere ancora una volta lo stesso modello di comportamento. La sua rivelazione, Aracne la paga cara; con la tela stupenda stracciata da Atena e lei stessa trasformata in un ragno rinsecchito. (*Metam. VI*, 1-145).

Un ultimo esempio, tratto questa volta dall'epica nordica, l'*Edda*. Si tratta ancora, e certo non casualmente, di un arazzo e di un lavoro di donne. È un incastro fra i molti incastri su cui è giocato il lungo monologo di Guðrún⁹ a Teodorico (*Guðrúnarkviða II*, 15 e 16). Guðrún « si consola » allo stesso modo di Elena, inventandosi un lavoro da poeta. Incapsula la sua tragica storia nel quadro più ampio delle cronache trasmesse (sugli eterni sfondi di battaglia e di mare) e della topografia immaginata:

(Póra) per consolarmi ricamava in oro
palazzi delle terre del sud e cigni danesi;

⁸ *Mise en abyme* per eccellenza, la tela di Atena. V. anche G. GORNI, *La metafora di testo*, in « Strumenti critici » 38, 1979, pp. 18 sgg..

⁹ La vedova di Sigurðr (il Sigfrido della versione continentale), uccisole a tradimento dai fratelli.

ricamammo imprese di guerrieri
e con arte raffigurammo gli eroi del re,
scudi rossi, schiere di Unni,
armati di spade e di elmi e la guardia del re;

la partenza delle navi di Sigmundr,
i rostri dorati e le prore intagliate...¹⁰.

È dunque regola epica generale che l'*ecphrasis*, la piccola rappresentazione, riprenda i temi o le strutture della grande, e che la sua presa di distanza dall'oggetto serva alla stessa operazione di fondo. Fare avvertire come uno stesso avvenimento possa sfalsarsi su più piani di realtà diversi, l'opinione, l'immaginazione, il fatto. Spalancare prospettive culturali e simboliche; isolare, addirittura, schemi antropologici; inscatolare gli uni negli altri segmenti di tempo, il passato e il futuro nel fragile equilibrio della presenza.

Ma la descrizione può servire anche a prolungare il racconto, motivando, ampliando e interpretando l'azione con argomenti fino allora nascosti, o non collegati fra loro con sufficiente chiarezza. L'occasione del dissidio funesto fra Agamennone e Achille è certo quella raccontata nel primo canto, lo scontro per Briseide. Ma le ragioni di quel dissidio sono molto più profonde, etniche, economiche e culturali; e restano nascoste fino a quando Omero non sceglie di 'far vedere' i due scettri. E Achille giura, così, per il suo bastone (I, 233-240) che, sebbene sia ora « tempestato di chiodi d'argento », è stato strappato da poco, dice, a un albero sulle pendici del suo povero paese, liberato dalla scorza « col bronzo », e dunque non « metterà mai più rami né foglie ». Ma lo scettro di Agamennone è in vece « ereditario e indistruttibile » (II, 46 e 186). Non l'ha ricavato da un tronco nessun artigiano senza nome; non è, anzi, neppure di legno, ma di metallo prezioso e « lavoro di Efesto », trasmesso da Zeus in persona (lungo genealogie altisonanti) ad Atreo e a Tieste. « E Tieste, a sua volta, l'ha lasciato nelle mani di Agamennone, destinato

¹⁰ La traduzione è di C. A. MASTRELLI (*L'Edda. Carmi norreni*, Firenze 1950).

a regnare su isole innumerevoli e sull'Argolide intera »¹¹.

Questo tipo di descrizione è un intervento diretto sul racconto. Segna svolte ineludibili nei crocicchi dei possibili svolgimenti; prefigura e quindi accelera (proprio lei, considerata un mezzo classico di rallentamento) un movimento che diventa tesissimo. Dopo una di queste *ecphrasis*, non si torna più indietro, e non si dimentica. È la descrizione che procede per vie metonimiche¹², spiegando il poi con il prima, il presente con le sue conseguenze o con le sue intenzioni, le scelte individuali con la storia e l'ambiente.

Inversamente, il racconto può essere letto come lo sviluppo di una descrizione mai fatta; il riflesso di un oggetto che resta al di qua del libro, e per così dire alle spalle del lettore, ma che costituisce il centro di gravità di tutto il sistema. La bellezza emozionante e « divina » di Elena, dice Quintiliano e ripete Lessing, non viene mai descritta in tutto il poema; che pure guarda a lei come all'angolo prospettico capace di suscitare giochi di profondità e di ombre in un testo « soleggiato e piano »¹³. Come Elena sia bella lo dicono, con terribile efficacia, i dieci anni di sconvolgimenti e di lutti dedicati a lei. Il suo elogio è l'*Iliade* intera.

Se la descrizione è l'espansione di una denominazione, come dice Quintiliano, e dunque se portare in scena il cozzo delle armi, il pianto delle vedove, le mura che crollano non è che svolgere pezzo per pezzo un'unica idea di partenza, *eversio* (*Inst.or.* VIII 3, 66-70), non bisognerà credere, per analogia, che la narrazione nasca a sua volta dall'animarsi e dall'infittirsi della descrizione? La regola è identica: « Minus est totum dicere quam omnia ». Ogni elemento di un concetto, ogni particolare dell'immagine bloccata e definita dal pit-

¹¹ Cfr. LESSING, *Laokoon*.

¹² Cfr. M. LIBORIO, *Problèmes théoriques de la description*, in « AION-N » XXI, 1978, p. 332, e CICERONE, *De inventione*, I, 26 (sulla descrizione dei fatti).

¹³ La definizione è di E. AUERBACH (*Mimesis*, tr. it. Torino 1973⁵ I, p. 28).

tore è capace di scatenare serie trasversali di associazioni che pretendono di venire collegate dal racconto. Il romanzo di Dafni e Cloe nasce, letteralmente, da un quadro meraviglioso con scene di amore pastorale, che prende all'improvviso prospettiva e vita¹⁴.

La contrapposizione fra le due vie del racconto, descrivere e narrare, si dimostra quindi consapevole da sempre (anche nel silenzio di Platone e di Aristotele), e tuttavia da sempre strettamente aggrovigliata. Proprio le *ecphraseis* più ricche e complesse fanno capire la provvisorietà delle formule (di lontana origine sofistica) che fanno della descrizione una Maria e del racconto una Marta¹⁵; legate a ipotesi conoscitive differenti e, secondo Lukács, anche a ideologie avverse, partecipare e osservare.

Si possono prendere ad esempio i tre celebri scudi che si favoleggiano, per loro encomio¹⁶ e per encomio indiretto degli eroi che li imbracceranno, frutto dei « sapienti pensieri » di Efesto. Non voglio qui tener conto della loro dipendenza reciproca, ma soltanto della loro funzione (di microscopio, e non di telescopio)¹⁷ all'interno del testo maggiore. Lo scudo di Achille è uno schermo di consapevolezza, un'isola nel fluire dei fatti narrati, ma anche un ponte gettato su quel fluire. I rinvii continui fra il dentro e il fuori rendono ogni volta più chiare le ragioni delle cose di cui si parla. La città in guerra, l'assedio, l'agguato sono certo Troia (e per Troia, tutte le situazioni di oppressione e di pericolo). Ma i germi dell'orrendo massacro sono già nella contesa per una proprietà (la contesa per Briseide?) che scuote l'altra città, quella pacifica.

¹⁴ Prendo l'esempio da un corso di lezioni di M. Liborio.

¹⁵ La formula è quella che G. Genette usa per contrapporre funzionalmente fra loro metonimia e metafora (*Figures II*, tr. it. Torino 1972).

¹⁶ Cfr. p. es. PRISCIANO, *Praeexercitamina VII (De laude)*: « Res autem laudes ab inventoribus ».

¹⁷ N. AUSTIN, *The function of digressions in the Iliad*, in « Greek, Roman and Byzantine Studies », 1966, p. 309.

¹⁸ F. FERRUCCI, *L'assedio e il ritorno*, Milano 1974, p. 45.

Lo scudo di Enea (VIII, 625 sgg.) è soprattutto un buco vertiginosamente prospettico, una sfera di cristallo fitta di fantasmi futuri, il rovescio dell'Ade formicolante che si spalanca sotto l'antro della Sibilla. Enea si mette in spalla, senza capirli, « la fama e i fatti dei nipoti ». Virgilio usa una formula perfetta e profonda. Lo scudo è un « testo non narrabile » (625: « clipei non enarrabile textum ») perché ha natura soltanto relazionale: non è fatto, dunque, di storie, e neppure propriamente di figure. La descrizione « mette ancora davanti », come è suo compito fare, ma stavolta non al lettore: mette davanti al poema stesso. Lo scudo di Enea è un polo di fortissima attrazione, come dimostra anche quel confluire al centro del mare, già confine estremo delle conoscenze, che diventa qui il mare di Azio. Lo scudo è un polo esterno, in senso stretto, all'*Eneide*, ma che si fa gravitare addosso i molti sistemi narrativi e simbolici del poema, riassetandone per via gli equilibri e portandone alla luce le simmetrie nascoste.

Lo scudo pseudoesiodico, quello di Eracle, è il più ambiguo e problematico dei tre, gettando, come fa, l'una accanto all'altra scene mosse e stridenti fra loro, per natura e per costruzione: mitologiche, allegoriche, quotidiane. « Là erano raffigurati l'Inseguimento e il Contrattacco ... Là v'erano dodici teste di serpenti incutenti indicibile orrore ... Là v'erano torme di selvaggi cinghiali e di leoni ... V'era il combattimento dei Lapiti armati di lance ...

L'*ecphrasis*, imitazione di secondo grado, si toglie qui la maschera e si mette a competere con le arti figurative senza esclusione di colpi. Il trattamento iperbolico della meraviglia e dell'orrore, l'ingrandimento allucinato dei particolari, che si dissociano dal tutto e diventano autonomi, quei rumori sinestetici, laceranti o inarticolati (digri-gnare di denti, grida, clamore di scudi), la teatralità, i mille trucchi producono un effetto d'insieme snervante e minaccioso. Proprio quest'alone di orrore e di attesa segna la funzione della descrizione dello scudo all'interno del racconto. L'ansia ingigantisce, la sorte del duello titanico fra Eracle e Cicno è ancora sospesa, rifratta mille volte nelle allegorie del movimento bloccato raffigurate sullo scudo.

Le Gorgoni sono eternamente sul punto di raggiungere Perseo per farlo a pezzi, ma non riusciranno mai neppure a sfiorarlo. La corsa dei carri è lanciata, stridono le ruote, « eppure la fatica era eterna, e la vittoria non arride mai e incerta rimaneva la gara » (310-11).

Il *topos* della verosimiglianza, su cui insistono tutti e tre gli scudi e soprattutto, com'è naturale, il più manieristico, lo Scudo di Eracle (« pareva che il mare ondeggiasse e che i delfini veramente nuotassero ») risponde all'obbligo, per la descrizione, di « far toccare le cose con mano »¹⁹. L'efficacia che abbiamo detto metonimica della descrizione, il suo far parte della narrazione come motivazione, ampliamento, punto d'arrivo sono affidati alla sua incisività e alla sua vivezza: che garantiscono il suo permanere, come un secondo piano di lettura, nella memoria dell'ascoltatore. Ma il verosimile tende anche a diventare un'ipotesi sul vero, e la descrizione a chiudersi su se stessa, ad avanzare pretese referenziali. A riconoscere le sue somiglianze con l'opera maggiore, innanzi tutto, ma anche con il mondo esterno, che progetta di riprodurre come un modellino in scala o come un modello analogico²⁰.

« Le virtù dell'*ecphrasis* », dice Ermogene²¹, « sono chiarezza e visibilità. Ma non è meno importante che il modo dell'espressione corrisponda all'oggetto. Se la cosa è fiorita, sia fiorito anche lo stile; se la cosa è arida, sia simile a lei lo stile ». « L'eloquenza, « dice parlando dell'*ecphrasis* Luciano²², « risvegliata dallo splendore del suo modello, produce discorsi che gli assomigliano ». Descrizioni, cioè, non più metonimiche, ma iconiche e metaforiche.

L'uso metaforico trionfa nel momento del massimo splendore dell'*ecphrasis*, in epoca alessandrina. Il mondo

¹⁹ *Rhet. ad Her.* IV, 49: « (Exemplum) rem ... ante oculos ponit, cum exponit omnia perspicue, ut res prope dicam manu temptari possit ».

²⁰ M. BLACK, *Models and Metaphors*, Ithaca 1962.

²¹ Περὶ ἐκφράσεως in H. RABE (ed.), *Rhetores graeci VI, Hermogenis opera*, Leipzig 1913, p. 23.

²² Περὶ τοῦ οἴκου.

stesso e la storia sono visti come un artificio metallico, uno sconfinato lavoro di cesello²³. Ma è un rilievo ambiguo e cifrato, di cui si è persa, ammesso che sia mai esistita, la chiave.

Omero usava la descrizione per unificare armoniosamente elementi eterogenei dell'azione, giustificandone le contiguità e le analogie con argomenti che la narrazione non avrebbe mai potuto usare, e soprattutto presentando l'oggetto come uno spazio in movimento. Nel suo farsi storico, nel suo comporsi nell'immaginazione: come avviene per la vestizione di Agamennone e per la fabbricazione dello scudo. Ora, la descrizione serve non a comporre, ma a sbriciolare e disperdere la solidità di un oggetto, la tenuta di un avvenimento. Tanto il fare che l'essere sono dichiarati provvisori e relativi da una cultura problematica e scissa, che li maneggia con ironica cautela. La descrizione non è più la ricomposizione del rompicapo narrativo, il ritrovarsi delle parti in un tutto, ma un caleidoscopio teorico. Ci sono salti, ombre, dilatazioni capricciose. L'introduzione della prospettiva, il privilegio del punto di vista favorisce gli sfaccettamenti, e tutti i giochi del *trompe-l'oeil*. E tuttavia la stessa descrizione che si era resa autonoma, spezzando la completezza e la continuità del racconto, diventa, per altre vie, nuovamente la sorgente del racconto. I primi romanzi sono splendidi mosaici di frammenti, gallerie di quadri immaginari; ma proprio la combinazione di quei frammenti, l'allinearsi di quei quadri lancia serie narrative impensate.

La descrizione porta dunque sempre fuori di sé e si apre sul racconto; forse anche oltre il racconto, sui sistemi di realtà a cui il racconto guarda. Si è visto come possa farlo per vie metonimiche: motivando l'azione, infittendone l'impianto simbolico, creando attese per gli sviluppi futuri. Ma può anche portare fuori di sé come metafora dell'opera e del mondo: ripetendo, cioè, nella sua costruzione, an-

²³ J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958, p. 708.

che se deformati dal terribile baricentro, gli schemi del racconto e i tracciati che crede di riconoscere nelle cose e nella storia. Come fa lo specchio convesso alle spalle dei coniugi Arnolfini, la descrizione abbraccia in un'unica occhiata gli oggetti presenti e riconoscibili, e tutto quello che permette la focalizzazione della scena, il suo fulcro e la sua prospettiva; ma che non si vede, perché sta dietro l'osservatore (che viene così tirato di prepotenza dentro al quadro). La condensazione di tutti questi disegni, anche se distorti dalla nuova centralità che la descrizione si impone, costituisce, a saperla leggere, veramente la chiave e la cifra dell'opera.

Come la descrizione metonimica, così la metaforica discende sempre, alla vicina o alla lontana, dallo scudo di Achille. Lo scudo di Achille, si sa, è una figura inesauribile, che va svolta con pazienza e cautela. Forse la sua stessa « bella curvatura » è metafora di un Essere continuo e rotondo, simile a quello concepito da Parmenide? « Il cuore della verità », dice Parmenide²⁴, « è un bel circolo saldo »: εὐκυκλος, l'identico epiteto usato per lo scudo). E in un altro frammento: « È indifferente, per me, da che punto cominci a percorrerlo: perché in quel punto ritornerò »²⁵.

Ancora. La figurazione, organizzata, come sembra, in un nastro ininterrotto che riprende gli schemi geometrico-orientaleggianti dell'epoca²⁶, non rimanda forse al *kósmos*, all'ordine immaginato delle cose? E se lo scudo nasce da

²⁴ H. DIELS, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 1906², I, n. 8, 43, p. 121.

²⁵ H. DIELS, *op. cit.*, n. 3, p. 116. Cfr. inoltre: G. JAMESON, 'Well rounded truth' and circular thought in Parmenides, in « Phronesis », 1958, 3, 1, pp. 15-30; J. KERSCHENSTEINER, *Kosmos. Quellenkritische Untersuchungen zu der Vorsokratikern*, München 1962, p. 122; J. JANTZEN, *Parmenides zum Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit*, München 1976, pp. 119-20.

²⁶ A. LESKY, *Bildwerk und Deutung bei Philostrate und Homer*, in *Gesammelte Schriften*, IV, München 1966, p. 22. Cfr. anche H. SCHRADER, *Der homerische Hephaistos*, in « Gymnasium », 1950, 57, pp. 38-55.

un'assimilazione del lavoro del poeta epico a un meraviglioso lavoro di fabbro, e dunque celebra, con le sue storie ricche e armoniose, la *sophía* (l'abilità / sapienza poetica) e la *pístis* (la fiducia nel senso ultimo dell'esistenza), non sarà il caso di vedervi anche una metafora delle altre due virtù epiche, la *mnēmē* e l'*aretē*? Lo scudo si sviluppa, infatti, nello spazio seguendo le associazioni e le simmetrie di una memoria teoricamente esaustiva. Le sue architetture verranno ripercorse, alla lontana, dalle varie scuole mnemotecniche: quella di Simonide, di cui ci racconta Cicerone (*De orat.* 2, 357), quella di Quintiliano (XI, 2, 3-22). E quanto all'*aretē*, le raffigurazioni sullo scudo, che riprendono la pianta centrale e la disposizione speculare dei rilievi più arcaici (due eserciti affrontati, due gruppi della stessa consistenza in contesa), propongono schemi memorabili di comportamento, sorretti da un ricco contesto di relazioni. Diventano norme della giustizia (epica) orale: il *nómos*, a fondamento sociale e pragmatico, contrapposto alla *thémis*, l'astratta e analitica giustizia scritta dei tempi di Platone²⁷.

Nella poesia nordica classica, la descrizione di uno scudo che si suppone istoriato o dipinto con scene leggendarie costituisce un vero e proprio genere, inaugurato dal più antico testo scaldico galleggiato fino a noi, la *Ragnarsdrápa* (« *Drápa* per Ragnarr ») di Bragi Boddason (IX secolo). Il poemetto costituisce una sorta di fossile, l'anello mancante nella paleontologia letteraria rappresentato dalla descrizione allo stato puro²⁸; non motivata, cioè, da un contesto narrativo. L'enigma maggiore è proprio que-

²⁷ E. A. HAVELLOCK, *Preface to Plato*, Cambridge, Mass., 1963 (tr. it. *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Bari 1973, p. 91 e altrove) e *The Greek concept of justice. From its shadow in Homer to its substance in Plato*, Cambridge, Mass.-London 1978, pp. 36 sgg. e 327 sgg..

²⁸ G. GENETTE, *Frontiere del racconto*, in *Figure II* cit., p. 31: « Non esistono (...) generi descrittivi ... La descrizione potrebbe essere concepita anche indipendentemente dalla narrazione, ma in realtà non la si trova per così dire mai allo stato libero ».

sta sua curiosa natura; a cui, tuttavia, altri enigmi si aggrovigliano. Viene inventata qui, a quanto pare, la stanza singolarissima del *dróttkvætt*, che caratterizzerà in seguito la tradizione scaldica: una stanza chiusa strettamente su se stessa e tuttavia mossa fino alla drammatizzazione dagli incastri sintattici, dalle molte serie di richiami sonori e ritmici che si accavallano e coesistono. È ancora uno scudo a dover essere qui descritto, per elogio suo e del donatore; mentre le *ecphraseis* dell'epica preferiscono riprendere l'altro archetipo arcaico dell'arazzo. Il poemetto sembra dunque rinviare a una società esclusivamente maschile, retta da norme di scambio ferree del tipo del *potlác*²⁹; che esigono, cioè, per un dono un altro dono di valore almeno equivalente, e contro uno scudo uno scudo poetico. Ma lo specchio convesso dell'*ecphrasis* riflette un disegno da molto tempo scomparso. Sarà, dunque, soprattutto la struttura interna di quel riflesso a permettere di avanzare ipotesi sulla funzione stessa dello specchio e sulla coerenza e significatività del disegno, dal momento che le informazioni esterne sono così disperantemente scarse.

È certo, almeno, che lo scudo non è meno carico di significati istituzionali e simbolici (di identificazione, apotropaici) nella cultura nordica arcaica di quanto lo sia, per esempio, nei *Sette contro Tebe*. Già i Germani di Tacito, con tutte le loro armature dimesse, « scuta tamen lectissimis coloribus distinguunt » (*Germ.* 6). Lo scudo dipinto aggiunge alle funzioni di difesa materiale quelle di difesa culturale: di ornamento, di contrassegno professionale e sociale, di segnale. Gli scudi dipinti di rosso significano aggressione, e pace se dipinti di bianco³⁰. Nelle fonti si parla di scudi colorati, appesi in segno di festa alle pareti della sala del convito, di scudi minacciosi appesi alle fiancate

²⁹ A epigrafe del suo celebre *Essai sur le don* (tr. it. in *Teoria della magia e altri saggi*, Torino 1965, pp. 155-156), M. Mauss mette alcuni versetti gnomici dell'*Edda* (*Hávamál*).

³⁰ Le fonti (epiche, scaldiche, delle saghe) sono numerosissime. Cfr. anche O. CEDERLÖF, *Sköld*, in *Kulturhistorisk leksikon for nordisk Middelalder*, XVI, Oslo 1971, pp. 115 sgg.

delle navi da guerra, di scudi spettrali a coprire il tetto della sala di Odino, la Valhøll. Dietro l'orlo degli scudi (che mordono i *berserkir*) si alzava il famoso *barditus*. Nelle *kenningar* epiche e scaldiche, il sole è uno scudo, la luna è uno scudo e anche la morte è uno scudo (« porta della sala di Odino »).

Ma c'è dell'altro, che ci riguarda qui direttamente. Descrivere, nelle lingue nordiche come in tedesco e in olandese, significa letteralmente (e in origine esclusivamente) « fabbricare e dipingere uno scudo »³¹. Lo scudo è dunque il luogo privilegiato della rappresentazione a figure, tanto per la sua caratteristica di spazio simbolico, esauriente, assoluto (la sua rotondità rinvia direttamente al circolo dell'orizzonte, limite dell'universo e delle conoscenze), quanto per la sua perfezione artigianale³². Il progetto di una poesia che si richiama così apertamente allo scudo (e dunque non solo del poemetto di Bragi e di quelli dei suoi imitatori, ma in qualche misura di tutta l'opera degli scaldi) risente certo di una poetica materiale e manuale. La poesia, cioè, deve funzionare come uno scudo, a scongiuro e a protezione (come il genere irlandese della *lorica*³³); ma anche a identificazione di chi lo regala e di chi lo porta, e a monumento di una cultura.

Lo scudo di Bragi, come lo scudo di Achille, è un'isola

³¹ Cfr. innanzitutto il *Deutsches Wörterbuch* dei Grimm (IX, pp. 127-131), e poi i diversi dizionari etimologici (Kluge, De Vries, Falk-Torp, Jóhannesson, Jelinek ecc.). Si tratta molto probabilmente di un prestito medioaltotedesco alle altre lingue: lo *sciltēre* mat. era allo stesso tempo il fabbro e il pittore dello scudo.

³² L'uso votivo di scudi eccezionalmente decorati, ipotizzato tanto per l'antichità greca quanto per quella nordica (cfr. per quest'ultima H. ROSENFELD, *Nordische Schilddichtung und mittelalterliche Wapendichtung*, in « ZfdA » 1945, pp. 232-269), è certo l'effetto, e non la causa, dell'altissima significatività dello scudo.

³³ Il primo esempio del genere sembra sia stata la *Lorica di San Patrizio*, del sec. VI, forse un *carmen figuratum*; segue la *Lorica Columbae* e la famosa *Lorica Gildae*, che sta fra la litania e lo scongiuro (XI sec.). Cfr. J. H. BERNARD-R. ATKINSON, *The Irish Liber Hymnorum*, I e II, London 1898.

e uno specchio: un'epitome, che pretende di farsi totale, delle conoscenze sul mondo, un gioco a incastro di tempi e di memoria. Ma non ha, dello scudo di Achille, lo sviluppo continuo a nastro, e neppure il confine esterno del « fiume Oceano ». Ripete invece se stesso al suo interno, *en abyme* e dunque all'infinito, in una serie di altri 'scudi' o medaglioni affiancati³⁴. Questi 'scudi' minori sono innanzitutto le scene leggendarie descritte: ognuna sigillata su se stessa, ognuna organizzata con rigida simmetria (che rimanda a caratteristici moduli compositivi della figurazione vichinga) intorno a un 'contenente' rotondo centrale. Si tratta, volta a volta, del tino della birra in cui precipita *Jormunrekkr* (= Ermanarico), mutilato e sanguinante; del cerchio di lance intorno ai suoi aggressori, i figli di *Guðrún*, *Hamðir* e *Sorli*; della collana ad anello nelle mani di *Hildir*, mediatrice ambigua fra due ali simmetriche di guerrieri; dell'aratro circolare della dea *Gefjon*, che trasforma la terra ferma in isola: della barchetta di *Pórr*, baricentro della terribile lotta sospesa fra lui e il Serpente del Mondo. Intorno a ognuno di questi oggetti circolari, dalla spaventosa forza centripeta, si immobilizza il tempo narrativo, bloccato proprio nell'istante della trasformazione e del passaggio, e si incapsulano l'una nell'altra molte prospettive storiche e leggendarie³⁵. L'isomorfismo suggerisce la sovrapposibilità, e quindi la vanificazione reciproca, dei fatti e delle interpretazioni della cultura. Apre dunque un buco conoscitivo e propone una *paideia* addirittura eversiva: perché denuncia la relatività dell'esperienza, l'insensatezza del mito, la ferocia delle convenzioni giuridiche e sociali. « Leggo la morte dei navigatori, sul fondo terso dello scudo » (str. 7).

³⁴ Per un'analisi più approfondita della struttura del poemetto, cfr. il mio articolo *Le bouclier et la corne à bière. Essai sur la conception de la poésie et du poète chez Bragi Boddason et Egill Skalla-Grimsson*, in « AION-N » XXII, 1979, pp. 125-163, di cui riporto qui, molto rapidamente, alcune conclusioni.

³⁵ Lessing fa notare che il poeta, a differenza del pittore, sa descrivere « anche quello che non si vede ».

Ma sono organizzate in 'scudi' anche le strutture minori del poemetto: a cominciare dalle metafore, le famose *kenningar*, tutte incentrate sulla duplicità e sul trapasso (fra terra e mare, fra notte e giorno, fra il mondo dei vivi e quello dei morti), e soprattutto dalla costruzione delle strofe. Ogni stanza mette infatti in scena una minuscola 'tenzone' sintattica, fonetica, ritmica, figurativa. Il disegno che traspare è simile a quello di tanti fregi contemporanei su oggetti rotondi o ovali: due linee intersecate a definire 'campi' periferici di partenza e d'arrivo, e un 'campo' centrale di confluenza. L'impianto semantico deve dunque essere duplice anch'esso, speculare, assorbito in una sconvolgente riflessione sulle vie della reciprocità.

È forse arrivato il momento di studiare la possibilità di *carmina figurata* orali, che trattino la memoria dell'ascoltatore come uno spazio su cui tracciare i loro segni. Lo scudo di Bragi, e probabilmente tutta la tradizione scaldica più antica, enterebbe di diritto in questa nuova categoria.

LUDOVICA KOCH

Istituto Universitario Orientale, Napoli

SUMMARY

Far from being late degenerations of « sound » poetry and fiction, ornamental excrescences to Boileau's and Pope's surfeit, descriptions appear to have been originally in a close connection with the development of Western literature. Descriptions of the most precious and most mediate kind, such as *ecphraseis*, seem moreover to carry out a special narrative task in Homer's, Virgil's, Sophocles' and Hesiod's works. They help, indeed, to bridge logical gaps in the fiction, by providing information about previous events, the knowledge of which is needed to understand the plot; at times they foreshadow further, still unthought of developments of meaning of present conflicts. By the side of this metonymical and deeply involving function, some central *ecphraseis* (such as Achilles', Herakles' and Aeneas' shields, all of them Hephaistos' works) undoubtedly convey a metaphorical meaning. Their structure reflects, in a microscopic perspective, the

balance and interrelated patterns of the greater work to which they belong. It moreover telescopes in itself many symbolical and theoretical systems beyond the work, at which the work looks. There is one more chief function for ancient *ecphrasis*, dealing expressly with literary theory. The weaving woman, or the forging man, whose exquisite works are being described, are parallel and equivalent allegories of poetry. Both undertake the basic cultural task of changing the face of things to their advantage, and of preserving the memory of past deeds. Together with some etymological clusters, they therefore point out to a deeply material, craftsmanslike but nevertheless unusually ambitious view of poetry as a most important shaping, ordering, and identifying activity. Further examples of that are drawn from Norse literature, with a brief analysis of the functions and structure of a celebrated shield-*ecphrasis* (*Ragnarsdrápa*).

ETIMOLOGIA COME DESCRIZIONE

En principe, les langues parlent des mêmes choses, mais elles n'en disent pas « la même chose »¹.

Questa osservazione, che sintetizza oltre 150 anni di atteggiamento relativistico in linguistica, ci permette di supporre che la diversità linguistica sia il risultato di un'*originaria* diversità nel modo in cui ogni lingua si pone dinanzi alla realtà, rappresentandosela (*Vorstellung*) o, se si preferisce, la conseguenza di un'*originaria diversa descrizione del mondo*.

L'etimologia, nel compito che il suo nome stesso le ha assegnato dall'antichità, si è sforzata a lungo di ricostruire e rendere esplicita questa descrizione, e di mostrare come la lingua abbia, *all'origine*, permesso di superare la deissi, (cioè il rapporto diretto, pragmatico e necessario con la cosa), proprio mediante la riproduzione *verbis et oratione* della realtà.

Nel dramma di Cratilo, ridottosi per coerenza a rinunciare all'arbitrarietà della descrizione linguistica ed a comunicare col fischio ed il muovere del dito², l'antichità

¹ Cfr. E. COSERIU, *Les Universaux linguistiques (et les autres)*, relazione alla sessione plenaria sugli « Universali linguistici » dell'11° Congresso internazionale dei linguisti, Bologna 1972: in « Proceedings of the eleventh International Congress of Linguists » Bologna 1974, p. 67, n. 69.

² Del sistema di espressione di Cratilo fa cenno ARISTOTELE (*Met.* 1010a 7-13: Κρατύλος... ὅς τὸ τελευταῖον οὐδὲν ᾤετο δεῖν λέγειν ἀλλὰ τὸν δάκτυλον ἐκίνει μόνον e *Rhet.* 1417 b 1-2: ὡς περὶ Κρατύλον Αἰσχίνης, ὅτι διασιζῶν καὶ τοῖν χερσῶν διασεῖων), riferendone come di leggenda ben nota. Ciò ha fatto giustamente supporre a W. BELARDI

ha in un certo modo prefigurato poeticamente il dramma di chiunque rifletta sull'essenza e sull'origine della lingua, e quindi anche e soprattutto quello dell'etimologo moderno, continuamente indotto a rinunciare alla ricerca della « verità » che ogni parola (forse) porta nascosta in sé. Infatti, alla base stessa della ricerca etimologica (almeno in uno degli scopi individuati da Varrone, il « *cur sint verba* »)³ c'è la necessità di non fermarsi al principio dell'arbitrarietà linguistica del segno. Ogni parola, recuperata al suo « stato nascente », appena uscita — ispirata di significazione — dalla bocca del *Nomothetēs* platonico⁴, è un abito perfettamente adeguato al corpo: e così come un abito vuoto, conservandone la traccia, ci descrive il corpo per cui è stato cucito (e che deve coprire), così la parola ci dà notizia della cosa (ed insieme ce la nasconde).

In questo senso, in una prassi etimologica teoricamente perfetta, il recupero della forma e del significato originario di una parola permette l'interpretazione della designazione primitiva, e coincide con la descrizione della cosa stessa: « descrizione » come la intesero gli Stoici, i primi codificatori di questo concetto, cioè come « *discorso che conduce alla cosa attraverso le impronte di essa* »⁵.

Non è certo il caso di ripercorrere la storia dell'etimologia: dato il tema del nostro incontro, vogliamo tentare di delineare (descrivere?) i luoghi di coincidenza fra etimologia e descrizione, in una mappa della prassi e della teoria etimologica moderna che sarà necessariamente

(Platone e Aristotele e la dottrina sulle lettere e la sillaba, in « Ricerche Linguistiche » 6 (1974, pp. 39-41) che la leggenda di Cratilo non sia sorta « nella scia del dialogo platonico, come proiezione poetica delle necessarie conclusioni logiche di esso », ma che l'aneddoto era già noto prima della data di composizione del *Cratilo*.

³ De l. lat. 5,2: *Priorem illam partem ubi cur et unde sint verba scrutantur, graeci vocant ἐτυμολογία.*

⁴ Cr. 388e-389a: ΣΩ Οὐκ ἄρα παντὸς ἀνδρὸς, ὡς Ἑρμόγενης, ὀνομαθεῖσθαι [ἐστίν], ἀλλὰ τινος ὀνοματοῦργου· οὗτος δ' ἐστίν, ὡς εἰκεν, ὁ νομοθέτης, ὃς δὴ τῶν δημιουργῶν σπανιώτατος ἐν ἀνθρώποις γίγνεται.

⁵ Cfr. DIOGENE LAERZIO, VII, 1, 60.

te a scala molto grande, e perciò povera di dettagli, soprattutto per le fasi cronologicamente a noi più vicine, giacché, come si vedrà, ci occuperemo soprattutto dei « fondamenti » della ricerca etimologica moderna, e del « paradigma » vigente fino alla fine del secolo scorso.

Ci si conceda di partire, per amore del nostro tema, dalle etimologie dei due termini che abbiamo deciso di porre a confronto (*etimologia* e *descrizione*): si vedrà che quello che si può dire riassume in un certo senso, nei nomi dei due « protagonisti » la storia che vogliamo narrare.

Tò ἔτυμον è, come è noto, « *il vero* (senso di una parola) », e l'etimologia è, programmaticamente, la ricerca di questa verità⁶. Nessuna meraviglia, data l'ambizione del programma, se essa ha avuto come destino di essere amata e ricercata, odiata e derisa (non citerò per carità l'ultranota battuta di Voltaire e la più pensosa dichiarazione scettica di S. Agostino); nessuna meraviglia se la sua è una storia di esaltazioni e di rinunce e, soprattutto, se è una storia senza fine. « *Cercare la verità* — dice Aristotele — *è come inseguire gli uccelli* » (quando l'oggetto della ricerca non può essere fissato)⁷: tale sembra essere il destino dell'etimologia, per la quale la meta del viaggio è sempre rimossa e rimandata, a meno che non la si faccia coincidere, bruscamente e ruvidamente, con il muro della realtà fisica, con la *cosa*, oppure si sorvoli su questo muro rifugiandosi nel metafisico. Ma l'etimologia ha un carat-

⁶ Ἐτυμολογία è termine di coniazione stoica: Τὰ ἐτυμολογικά sarebbe stato il titolo di un'opera di Crisippo, cfr. *Stoicorum veterum fragm.* 2.9. al.); τὸ ἔτυμον è forma sostantivata di un aggettivo, ἔτυμος, -α, -ον, variante di ἐτέος, nella cui radice alcuni hanno proposto di vedere addirittura quella del verbo essere (cfr. E. BORSACQ, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, s.v. ἐτά*). Il vero, in questa prospettiva, coinciderebbe con 'cioè che è'.

⁷ *Met.* 1009b 38. W. BELARDI, *art. cit.*, p. 40 osserva che il contesto in cui è citato l'aneddoto di Cratilo nella *Metafisica* è analogo, quanto a problematica, alla pagina conclusiva del *Cratilo* platonico. In entrambi i casi il problema è se sia possibile scienza quando il suo oggetto sia il sensibile transeunte.

tere laico, almeno nel nostro racconto, è « moderna » ed animata da spirito scientifico: forse un po' ingenuamente (ma necessariamente) si lascia guidare nel viaggio dalle indicazioni che legge sulla bussola: ma la bussola è ambigua e le sue due facce, il significato — il significante, indicano *orienti* diversi.

Più sfuggente è il carattere della descrizione (DESCRIP-TIO), se scrutiamo all'interno del suo nome: interpretata etimologicamente la parola si rivela come impiegata in un contesto « tecnico », anche se non umile, in cui lo strumento è lo stilo, ed il compito la riproduzione di forme (*descriptio* come FIGURA), la redazione di indici o la registrazione di leggi e tributi (*descriptio* come COMMENTARIUS). Nel contesto più ampio della storia, dell'arte, della retorica, la *descriptio* manifesta, con le parole, « *formam rei vel hominis, actionem* », « *mores, naturam, vitam vel singulorum vel generis hominum* » (*descriptio* come INFORMATIO, DEPICTIO, EXPOSITIO): con questo carattere complesso, che l'uso gli ha imposto, il termine è entrato a far parte del lessico delle lingue moderne. Meno evidenti appaiono le tracce della sua identificazione-contrapposizione col termine DEFINITIO (*descriptio* come DEFINITIO *vocabuli*) avvenuta nel contesto della teoria retorica e della filosofia antica: l'identificazione ciceroniana dei due termini⁸ venne rifiutata, soprattutto nell'uso dei retori e logici della tarda latinità e del primo medio evo, i quali, pur continuando ad includere i due concetti nello stesso campo semantico, fecero della *descriptio* un tipo particolare della *definitio* (*d. hypographiké*), meno generale e più attento ai particolari individualizzanti⁹. Quest'ultima sfumatura di

⁸ *De inv.* 1,9; 1,11 etc.; *De orat.* 1,212; 1,222 etc.; *Part.* 41; 43; *De off.* 1,96; 1,101.

⁹ *Descriptio* e *definitio* sono nettamente contrapposte già da GAIO MARIO VITTORINO (IV sec. d.C.) nelle sue *Explanations* al *De inventione* di Cicerone (ed. HALM, *Rhet. Lat. Min.* 1,8, p. 182) e poi da CASSIODORO (VI sec. d.C.) il quale puntualizza: « *Differt ... definitio a descriptione, quod definitio genus ac differentias assumit, descriptio vero subiectam intelligentiam claudit quibusdam*

significato, che il termine non ha mai completamente perduto, risulterà di particolare incidenza quando, concluso questo *excursus* etimologico, verificheremo la possibilità di identificare etimologia e descrizione, almeno per un certo periodo della linguistica. Ora ci preme ancora segnalare un'ulteriore accezione di *descriptio*, propria anch'essa del linguaggio della teoria retorica e della filosofia, quella per cui *descriptio* diventa sinonimo di ORDO, CONSTITUTIO, e che rappresenta il limite del processo di concettualizzazione del secondo dei due significati tecnici¹⁰.

Abbiamo pocanzi ipotizzato che nel nome di quelli che sono i « protagonisti » della nostra storia possa essere prefigurato il modo del loro incontro ed il loro comune destino: proprio perciò, nel momento in cui concludiamo la presentazione-descrizione di *descriptio*, non possiamo tacere l'esistenza di un altro termine che è nella situazione di un « sosia », quasi perfettamente identico nella figura e nell'abito, ma di assai diversa personalità. Tale termine è DISCRIPTIO, il cui significato proprio e caratteristico 'distribuzione, divisione', tutto scaturente dal *dis-* che lo costituisce (e lo descrive), confluì inevitabilmente, ma in modo assolutamente arbitrario, tra quelli assegnati ad un DE/DISCRIPTIO (*DESCRIZIONE*, in veste romanza), arci-forma mostro, frutto di una confusione assai antica di due termini quasi omofoni. Non abbiamo citato DISCRIPTIO per amore di filologia: la sua parte, nella storia dell'etimologia, è infatti almeno altrettanto importante di quella della DESCRIPTIO. *Discriptio* 'distribuzione, divisione' è uno dei nomi che daremo ad una certa prassi etimologica, ed è forse il più vero, o almeno

vel accidentibus unam efficientibus proprietatem vel substantiis praeter genus conveniens aggregatis» (*part.* 3, pag. 1182^B). Ancora: « *ὑπογραφική definitio quae a Tullio descriptio nominatur* » (*defin.* pag. 32,21). Cfr. anche BOEZIO, *De differentis topicis*, II, P.L., 64°, col. 1187.

¹⁰ Abbiamo operato la « descrizione » di *descriptio* servendoci dei dati del *Thesaurus Linguae Latinae*, s.v.v. DESCRIPTIO, DISCRIPTIO.

il più verificabile: la nostra storia ne è fortemente condizionata.

* * *

La nascita della linguistica scientifica viene tradizionalmente fatta coincidere col saggio di Franz Bopp sul *Sistema di coniugazione del sanscrito* e con la successiva *Grammatica comparata* (rispettivamente del 1816 e del 1833), nei quali viene per la prima volta applicato il metodo comparativo. Si tace però (o non si sottolinea abbastanza) che uno degli scopi, se non lo scopo, fondamentale dell'opera di Bopp era la scoperta della *vera natura* delle flessioni, cioè del loro *vero significato*: eppure ciò è scritto a chiare lettere nella famosa introduzione alla *Vergleichende Grammatik*. « *Ich beabsichtige in diesem Buche eine vergleichende, alles Verwandte zusammenfassende Beschreibung des Organismus der auf dem Titel genannten Sprachen, eine Erforschung ihrer physischen und mechanischen Gesetze und des Ursprung der die grammatischen Verhältnisse bezeichnenden Formen. Nur das Geheimnis der Wurzeln oder der Benennungsgründe der Urbegriffe lassen wir unangetastet; wir untersuchen nicht, warum z.B. die Wurzel I gehen und nicht stehen, oder warum die Laut-Gruppierung STHA oder STA stehen und nicht gehen bedeutet* »¹¹.

Il programma di Bopp, che mi sento di definire « etimologico », comporta il netto rifiuto della teoria proposta da Friedrich Schlegel, in base alla quale gli elementi flessionali (suffissi e desinenze) non avevano mai avuto né significazione propria né esistenza indipendente, ma erano stati fin dall'origine in stretta connessione e dipendenza dalla radice, vero cuore della parola, capace di esprimere autonomamente ed organicamente il significato in tutte le sue sfumature, attraverso le proprie interne modi-

¹¹ *Vergleichende Grammatik des Sanskrits, Zend, Griechischen, Lateinischen, Litauischen, Gotischen und Deutschen*, prefazione al vol. I, Berlino 1833, p. III. La sottolineatura nel testo è nostra.

ficazioni¹². Questa mirabile sintesi originaria di tratti concettuali e relazionali, di vocabolario e di grammatica, è, secondo Schlegel, la caratteristica delle lingue autenticamente flessive, e rivela le facoltà eccezionali e l'estrema finezza degli organi dei creatori di tale tipo linguistico, capaci di percepire « *in unmittelbare Klarheit* » la significazione primordiale dei suoni, ed il valore naturale delle lettere e delle sillabe¹³.

La reazione di Bopp muove da un'istanza razionalista, che si ribella al misticismo protoromantico di Schlegel e dalla decisa rivendicazione della possibilità della scienza moderna di risolvere il problema dell'origine e della ragione (cioè dell'etimologia) degli elementi flessionali, che il procedimento comparativo aveva permesso per la prima volta di identificare da un punto di vista formale. Il suo ragionamento procede attraverso un inoppugnabile sillo-

¹² Con particolare forza Schlegel sottolinea la necessità di ammettere « *dass die Stuctur der Sprache durchaus organisch gebildet, durch Flexionen oder innre Veränderungen und Umbiegungen des Wurzellautes in allen seinen Bedeutungen ramificirt, nicht bloss mechanisch durch angehängte Worte und partikeln zusammengesetzt sei, wo denn die Wurzel selbst eigentlich unverändert und unfruchtbar bleibt ...* ». Cfr. *Über die Sprache und Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Aertumskunde* Heidelberg 1808, libro I, cap. III *Von der grammatischen Structur* pp. 41-42.

¹³ Notevole, per lumeggiare le idee di Schlegel è anche quest'altro passo: « *Das Wesentliche ist die Gleichheit des Princips, alle Verhältnisse und Nebenbestimmungen der Bedeutung nicht durch angehängte Partikeln oder Hülfsverba sondern durch Flexion d.h. durch innre modification der Wurzel zu erkennen zu geben* » (la *Gleichheit* cui Schlegel si riferisce è quella che unisce, nel quadro delle lingue messe a confronto, il sanscrito, con il greco ed il latino). Opposto appare il punto di vista di Bopp, per cui la radice è « *als ein fast unveränderlicher geschlossener Kern, der sich mit fremden silben umgiebt, deren Ursprung wir erforschen müssen und deren Bestimmung es ist, die grammatischen Urbegriffe auszudrücken, welche die Wurzel an sich selber nicht ausdrücken kann* ». (Vergl. *Gramm.* I, p. 107). Della perfezione del primitivo stadio delle lingue flessive, di cui il sanscrito è l'esempio, Schlegel parla nel V capitolo dell'opera citata, *Vom Ursprunge der Sprachen*, pp. 60 sgg.

gismo: « Wenn der Genius der Sprache mit bedachtsamer Vorsicht die einfachen Begriffe der Personen mit einfachen Zeichen dargestellt hat; wenn wir ob dessen weiser Sparsamkeit dieselben Begriffe an Zeit- und Fürwörtern auf gleiche Weise ausgedrückt finden, so erhellet daraus, dass der Buchstabe ursprünglich Bedeutung hatte, und dass er seiner Urbedeutung getreu blieb. Wenn ehemals ein Grund vorhanden gewesen, warum m â m, mich, und t a m, ihn heisst, und nicht letzteres mich, und ersteres ihn: so ist es gewiss aus demselben Grund, dass nun B h a v a m i, ich bin und b h a v a t i, er ist heisst, und nicht umgekehrt »¹⁴.

Bopp raggiunge il suo fine mediante l'applicazione del metodo dei grammatici indiani: la *Zergliederung* (sscr. *vyākaraṇa* 'analisi, spezzettamento') che applicata alla forma verbale rivela i segni semplici usati per indicare le idee semplici. Pensiamo di poter definire il metodo di Bopp « descrittivo » con allusione alla 'divisione' dell'unità della parola ed alla 'distribuzione' del contenuto semantico tra le diverse porzioni di significante: questa riduzione del complesso sintagmatico della voce verbale alle sue unità minori è ciò che permette la comparazione. Ma per il fondatore del metodo comparativo, come abbiamo visto, questa operazione non è fine a se stessa (come non lo sarà per tutti i suoi successori): la « descrizione » del sintagma verbale fa sì che si possa arrivare ad una *descrizione* dell'intero sistema di coniugazione che è costituito di relazioni costanti, manifestate da corrispondenze fonetiche che non possono essere senza ragione: in questo modo la descrizione permette di dare una risposta al *cur varroniano*, diventa insomma una vera e propria etimologia, sia pur limitata alla porzione flessionale.

Abbiamo presentato l'opera di Fr. Bopp in una prospettiva etimologica, anche se questo ha comportato il dover togliere impietosamente un velo che tardi agiografi hanno teso per coprire le sue « speculazioni glottogoni-

¹⁴ *Über das conjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache*, Francoforte 1816, p. 147.

che »: siamo infatti convinti che proprio il metodo e gli intenti manifestati chiaramente già nel *Conjugationssystem* e ribaditi nella *Vergleichende Grammatik* siano il modello per la ricerca etimologica degli indeuropeisti dell'800, ricerca che sfociò nella redazione dei grandi lessici radicali.

La *Zergliederung* portò Bopp a riconoscere in una forma verbale almeno due nuclei che egli chiamò *radici*. Il modello descrittivo ed interpretativo della lingua mediante l'espedito del riconoscimento di radici fu introdotto così nella comune prassi della neonata ricerca comparativa indeuropea: ciò rappresentò tuttavia soltanto l'estensione — in fondo arbitraria — di un metodo di analisi che in altre tradizioni grammaticali si era costituito come necessario. Intendiamo alludere alla grammatica indiana ed alla grammatica semitica in cui la radice, sia pure in forme diverse, è un punto di partenza inevitabile.

Il fatto che tanto nelle lingue semitiche quanto in indoario la realtà della radice si manifestasse in modo più tangibile proprio nel sistema verbale, e la concomitante esigenza di trovare una « chiave universale » per la descrizione e l'interpretazione del lessico che coincidesse di fatto con un meta-segno costante in forma e significato (la radice, appunto), portò come conseguenza che l'etimologia venne fatta coincidere con l'identificazione di una radice verbale¹⁵. L'analisi del sistema di coniugazione aveva d'altra parte rivelato a Bopp che accanto alla radice si alter-

¹⁵ La natura della radice è per Bopp « attributiva », giacché la parte propriamente « predicativa » è svolta dal *verbum abstractum* (il verbo « essere ») che egli vede agglutinato nel tema verbale. Per gli antecedenti della teoria boppiana si veda P. A. VERBURG, *The Background to the Linguistic Conceptions of Bopp*, in « *Lingua* » II (1950) pp. 438-68. Al di là di questa indispensabile precisazione ci preme sottolineare come già il grande Pāṇini (vero maestro di Bopp) nella sua opera *Aṣṭādhyāyī* aveva mostrato come si potesse ricondurre l'intero lessico di una lingua ad una lista di radici verbali. La possibilità di risalire ad una radice verbale sarà considerata garanzia per una corretta etimologia anche da G. CURTIUS, nell'introduzione ai *Grundzüge der Griechischen Etymologie*, Lipsia 1858-62, par. 14, p. 85.

navano altri segni semplici esprimenti idee semplici non verbali: abbiamo già detto che l'attenzione di Bopp si concentrò proprio su questo secondo tipo di « radici », nell'intento di mostrarne la funzione « indicativa » e la natura pronominale, e di rivelare come esse collegassero il concetto espresso dalla radice « verbale » ad un *hic et nunc* specifico¹⁶. Egli dedicò la sua attenzione alle modalità di espressione di ciò che definiva *Nebenbeziehungen*, *Nebenbestimmungen der Bedeutung*, *Neben- Über- o akzessorische Begriffe*: la sua ricerca etimologica, perché di etimologia in fondo si tratta, ha dunque lo scopo di scoprire le origini di un procedimento « descrittivo » della lingua, che consiste nella « coniugazione » di caratteri accidentali (*Neben-*, oppure *akzessorische Begriffe*) ad un nucleo definitorio invariabile. La funzione reciproca della radice e degli elementi aggiunti è chiaramente mostrata da Bopp là dove dice: « *Die Nomina beabsichtigen Personen oder Sachen darzustellen, an welchen das, was die abstrakte Wurzel ausdrückt, haftet; und am naturgemässesten hat man daher in den Wortbildungselementen Pronomina zu erwarten, als Träger der Eigenschaften, Handlungen, Zustände, welche die Wurzel in abstracto ausdrückt* »¹⁷. Bopp inoltre riuscì — sfruttando i dati della comparazione — ad attribuire un potenziale interpretativo all'analisi puramente descrittiva dei grammatici indiani, e credette di intravedere, dietro la stretta giustapposizione dei due nuclei, verbale e pronominale, le tracce di una loro antica autonomia, di una au-

¹⁶ « *In diesem (Werke) werden auch die Partikeln, Koniunktionen und Ur-präpositionen ihren Platz finden, die ich als Sprösslinge der Pronominalwurzeln und zum Teil als nachte Wurzeln dieser Wortklasse ansehe und daher unter diesem Gesichtspunkte bei den Pronominalableitungen behandeln werde* ». Prefazione citata alla *Vergl. Gramm.*, p. XVII. Per motivi di economia, abbiamo sottolineato la parte della ricerca boppiana che concerne la presenza di pronomi o di particelle deittiche in sede desinenziale, tralasciando, in questo momento, di far cenno al problema della presenza del *verbum abstractum* nella sezione tematica della forma verbale.

¹⁷ *Vergl. Gramm.*, I, p. 129.

tosemanticità, e quindi il cammino di una storia tipologica¹⁸.

Riassumendo, dopo queste considerazioni, i tratti caratteristici dell'operazione comparativo-etimologica compiuta da Bopp, pensiamo di poter indicare la pertinenza dei seguenti tre punti:

- 1) Un metodo « dissettorio » che segmenta l'unità della parola, intesa come unità complessa, alla ricerca dei suoi tratti costitutivi (quella che abbiamo chiamato DISCRIP-TIO).
- 2) La scoperta di un procedimento descrittivo inerente alla struttura linguistica, che consiste nella « individualizzazione » (o relativizzazione) di un nucleo concettuale fisso e generale coincidente con la radice, mediante la « coniugazione » con un nucleo indicativo-pronominale che ne specifica i caratteri accidentali (DESCRIPTIO come espansione e caratterizzazione).
- 3) Uno scopo finale etimologico, mirante a rivelare l'origine e la ragione degli elementi flessionali, contro un loro preteso valore naturale scaturente da un originario « Gefühl ... für die ursprüngliche Naturbedeutung ... der Buchstaben, der Wurzellaute und Sylben »¹⁹ (DESCRIPTIO come spiegazione).

L'estensione del metodo del Bopp dalla descrizione e l'etimologia del sistema verbale indeuropeo a quella dell'intero sistema grammaticale ed infine del lessico, costituisce la storia della prima fase della linguistica indeuropea. Consci dell'estrema semplificazione cui sottoponiamo così facendo un'epoca assai ricca e complessa, ci sentiamo tuttavia di poter additare i tre punti su indicati come relativamente costanti per tutto il periodo che va dalla pubblicazione del *Conjugationssystem* alla diffusione delle idee neo-grammatiche (fine degli anni '70).

¹⁸ È la così detta « teoria agglutinante » che spiegherebbe l'origine della flessione.

¹⁹ FR. SCHLEGEL, *op. cit.*, p. 42.

Domina tutto questo periodo l'attenzione per la radice, che è, al tempo stesso, il fine e lo strumento operativo della ricerca. Soprattutto nella costituzione dei grandi lessici radicali (ad esempio quelli di Pott, Benfey, Curtius, Fick) la radice, per lo più concepita come forma fonetica di un significato verbale, in quanto inteso come predicazione di una qualità, permette la ricostruzione di vasti campi lessicali plurilinguistici, in cui le diverse parole vengono confrontate, identificate e quindi « descritte » in base alla loro *Gleichung* semantica ed alla loro *Ähnlichkeit* fonetica²⁰.

Si veda, come esempio del metodo etimologico di questa fase della linguistica, il caso di alcune presunte manifestazioni della radice Γρ, Γλ, cui l'autore di uno dei lessici su citati, il Benfey, attribuisce il significato « splendore del fuoco », e quindi « splendere » etc., « vedere » etc. Di questa radice biconsonantica si dice innanzi tutto che ρ ed λ possono essere alternanti, e che la lettera γ è soggetta a scomparire. D'altra parte, all'interno della radice, secondo il modello sanscrito, possono comparire le vocali *a* e *ā*, mentre in sede di ampliamento sono ammesse *i*, *ī*, *u*, *ū*, *e*, *o*, *ai*, *au*; la radice può presentare inoltre ampliamenti consonantici diversi » Tra i vari termini ricondotti da Benfey a questa radice, citiamo, scegliendo i seguenti: sscr. *glau* = « luna » (la lucente), a.a.t. *glat* = « splendente », a.a.t. *laver* = « tepidus », gr. γλαυκός = « splendente », gr. ἐρυθρός = « rosso » (con ampliamento in *dh* e sostituzione di γ con ε, sscr. *rudh-irah* = « rosso », got. *rauds* « idem » (entrambi con perdita di γ), gr. λάω da λάβω = « guardo » (con caduta di γ), lat. *luceo* = « splendo », gr. λευκός = « bianco »; e ancora: gr. λέγω = « dico » (poiché da « vedere » attraverso « osservare » scaturisce il significato « dire »), sscr. *ālaksh* (*sic*) (poiché da « osservare » si può ar-

²⁰ A. F. POTT, *Etymologische Forschungen auf dem Gebiete der Indogermanischen Sprachen*, Lemgo, 1833-36 (poi Detmold, 1871); T. BENFEY, *Griechisches Wurzellexicon*, Berlino 1839-42; G. CURTIUS, *Grundzüge der Griechischen Etimologie*, Lipsia 1858-1862; A. FICK, *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, Göttinga 1868.

rivare a « contare »), lat. *ratio*, *reor* (poiché da « contare » si può passare a « calcolare ») etc.²¹.

Ma l'attività etimologica non si limita ad operare all'interno di una descrizione ed interpretazione del lessico sul modello offerto da Bopp: la tentazione di superare il divieto posto dal grande « legislatore » (lasciare intatto il mistero della radice) risulta essere spesso troppo forte. Una insaziabile « sete di verità » (ἀληθινολογία = ἐτυμολογία) spinge alcuni ricercatori al confronto fra le radici e, per tale via, con l'estensione del metodo, alla scomposizione di questo atomo segnico, con la scoperta di ampliamenti e determinativi radicali. È questa forse — secondo M. Leumann — la più infelice parte della grande eredità lasciata da Franz Bopp: le speculazioni glottogoniche, infatti, poterono condurre al risultato-limite di ridurre una radice ad una sola consonante, nel quadro del miraggio di giungere alla rappresentazione della creazione linguistica²².

È questo l'estremo sviluppo del nostro punto 3): qui la natura « descrittiva » della prassi etimologica raggiunge la pretesa ultima della scoperta della denominazione originaria, si sposta dai rapporti intrasistematici dei termini lessicali al rapporto fra la *Grund-vorstellung* e la cosa designata: l'identificazione fra descrizione e definizione è totale²³.

L'etimologia del primo ottocento, che aveva ancora una volta proclamato a gran voce il principio cui Sausure darà il nome di « arbitrarietà relativa » si accinge di nuovo a sferrare i suoi attacchi all'arbitrarietà assoluta.

²¹ T. BENFEY, *op. cit.*, vol. II (1842), pp. 124 sgg.

²² M. LEUMANN, *Grundsätzliches zur etymologischen Forschung*, « Gnomon » 9 (1933) = « Etymologie » hsg. von Rüdiger Schmitt, « Wege der Forschung » CCCLXXIII, Darmstadt 1977, p. 161.

²³ Questo atteggiamento è permesso anche dal fatto che prima il sanscrito, poi l'indeuropeo, punto di arrivo dell'etimologia, erano considerate fasi « originarie » per eccellenza: il superamento di questa « credenza » portò al progressivo abbandono dell'etimologia = spiegazione verso l'etimologia = origine formale (nella forma di base ricostruita), fino alla etimologia = storia della parola. Cfr. V. PISANI, *L'Etimologia*, II ed., Brescia 1967, pp. 39-44.

Nella ricerca delle originarie motivazioni della denominazione è sottintesa la pretesa di scoprire la ragione ed i modi dell'interpretazione-descrizione del mondo data dalla lingua. Non è un caso che il fondatore dell'etimologia lessicale indeuropea, August Friedrich Pott, la cui lunga vita (1802-1887) copre quasi tutto l'ottocento, sia stato forse l'unico fedele seguace di Wilhelm von Humboldt, cioè di colui che aveva avuto la capacità di esprimere con il linguaggio della filosofia quei principi che il Bopp aveva applicato nella sua attività filologica. L'etimologia, in questa luce, ha carattere meta-descrittivo, in quanto si risolve in scoperta della descrizione originaria, cioè dell'originaria articolazione e denominazione del mondo dell'esperienza²⁴.

È facilmente comprensibile come lo studio delle etimologie del Pott e del periodo pottiano sia un'inesauribile fonte di indizi assai preziosi per la ricostruzione del sistema di valori concettuali e culturali dell'epoca stessa. Ogni atto di « discrizione » e di « descrizione » operato su un termine in chiave etimologica, dice molto, forse troppo dell'etimologo: l'etimologia proposta è specchio del suo proponente.

Il disdegno con cui la scienza di volta in volta moderna ha guardato al proprio passato prossimo, la sempre maggiore prudenza, l'inibizione che caratterizza da un certo momento in poi gli etimologi che, sempre più sdegnosamente, torcono il muso di fronte all'etimologia radicale, sono forse indizi di pudore²⁵. L'insicurezza delle etimologie, sempre più spesso dichiarata, è chiaro segno che la

²⁴ Significativo, a questo proposito, il giudizio di un altro seguace di Humboldt, H. Steinthal, il quale sottolinea « la grande importanza dell'etimologia come scienza per la storia dello spirito umano, (che consiste) nel farci riconoscere il modo onde ogni popolo appercepisce ed ha creato gli obietti (concetti di cose e relazioni) ». Traggio questa citazione dell'*Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft*, Berlino 1871, p. 425 dal citato volume di V. Pisani, p. 44.

²⁵ Cfr. H. PEDERSEN, « KZ », XXXII, 1893, p. 250: « Poco c'è da fidarsi di un'etimologia che cerca di dimostrare non identità di parole, ma parentela nella radice ». (Cfr. V. PISANI, *op. cit.*, p. 132).

« scienza » vuole difendersi dall'accusa di arbitrarietà, non accetta il proprio interno relativismo, e bandisce con accenti sempre più severi ogni carattere fantastico.

In verità la pratica comparativa si rivelò essere fonte fecondissima di sempre rinnovati scopi scientifici: utilizzata da Bopp per ricercare la ragione, cioè l'origine ed il significato delle forme flessionali, in seguito sfruttata per ricostruire le grandi strutture etimologiche del lessico, nella prospettiva di un'esauritiva ricerca delle *Grund-Vorstellungen* e dei procedimenti descrittivi che da esse muovono, trovò infine quello che sembrò essere il più scientifico degli alvei nell'esigenza di rendere conto della regolarità delle corrispondenze fonetiche, quasi mediante una personificazione di santificate *Lautgesetze*²⁶. I linguisti che si auto denominarono Neogrammatici codificarono il principio per cui le leggi fonetiche (cioè le trasformazioni diacroniche) non ammettevano eccezioni, in quanto agivano con *cieca necessità*, in totale disprezzo del contenuto semantico del materiale linguistico che veniva coinvolto dal cambiamento. Il conflitto fra i vecchi ed i nuovi grammatici è ben noto: ci interessa sottolineare quali effetti la vittoria dei « giovani » ebbe sull'etimologia.

L'autodisciplina metodologica che il nuovo paradigma scientifico impose ai ricercatori ebbe l'immediata conseguenza di una revisione critica di tutte le comparazioni lessicali contenute nelle grandi sillogi.

Ciò portò alla disintegrazione di numerosi nuclei etimologici, giacché essi si rivelarono costituiti da termini non tutti compatibili, nonostante la *Gleichung* semantica, alla luce delle nuove acquisizioni sulle *Lautentsprechungen*.

D'altra parte la comparazione fonetica portò alla costituzione di nuove aggregazioni etimologiche, in cui però non tutti i termini erano facilmente conciliabili da un punto di vista semantico. Alla sistemazione delle *Laut-*

²⁶ Secondo M. LEUMANN la *Heilighaltung der Lautgesetze* continua a lungo a coesistere con « *kombinatorische Phantasie und Ehrfurcht vor der Bedeutung* ». *Art. cit.* in « *Etymologie* » p. 164.

gesetze non era infatti corrisposta la scoperta di « leggi semantiche » che potessero rendere conto delle trasformazioni del significato.

Tutto sommato, l'etimologia neogrammatica non naviga in acque tranquille: ormai le parole delle diverse lingue (e talora anche della stessa lingua) vengono connesse etimologicamente attraverso la loro *base* fonetica comune, proiettata metacronicamente nella *Ursprache*. L'identità fonetica originaria, garantita dalle *Laugesetze*, è l'unica prova della loro connessione. L'etimologia rischia per questa via di diventare programmaticamente cieca ai problemi del significato, come le leggi fonetiche, e quindi di perdere del tutto la propria connaturata capacità descrittiva. D'altra parte l'esigenza ereditata dai canonizzatori della scienza linguistica di far coincidere l'etimologia con la scoperta di un *Urzeichen*, dotato di *Grundvorstellung*, costrinse i nuovi grammatici a trovare significati *ad hoc*, veri e propri fantasmi semantici, per i loro scheletri radicali.

La Cosa, il referente, l'oggetto della originaria denominazione che i primi linguisti avevano continuato ad ammettere nel proprio universo nozionale, sia pur kantianamente filtrato attraverso la *Grundvorstellung*, viene di fatto rimosso, cancellato nel processo dell'etimologo neogrammatico.

Se il mondo esterno è cancellato, le radici, con cui pur si continua ad operare, hanno perso la loro capacità descrittiva ed esplicativa, ridotte come sono a puri scheletri fonetici, poveramente e frettolosamente vestiti di significati generici, confezionati surrettiziamente.

Un esempio tra gli altri di questo modo di fare etimologia è il riconoscimento di una radice **EL* in gr. ἔλαφος « cervo » ed in un'amplissima serie di termini connessi, tutti indicanti il cervo o altri animali congeneri. L'attribuzione a questo elemento radicale di un significato « corno » da parte di Osthoff²⁷, non appare più motivata dell'attri-

²⁷ *Etymologische Parerga*, Lipsia 1901, pp. 278 sgg.

buzione di un significato « rosso » da parte di altri studiosi, primo fra tutti il Much²⁸. In entrambi i casi appare evidente che i significati « corno » oppure « rosso » sono costruiti *ad hoc*.

Analogo è il caso del confronto tra ἔλεφος ed *ebur*, confronto apparentemente necessario, ma viziato pregiudizialmente dall'idea che ad una radice **EB* dovessero appartenere i significati di « avorio » secondo alcuni, di « elefante » secondo altri²⁹. In entrambi i casi non si tratta di un ritorno alla cosa, ma dell'evocazione di una ipotetica rappresentazione originaria, tanto generica e scontata, quanto astorica.

L'etimologia continua a discendere dalla pratica « descrittiva », ma ha perso la propria capacità « descrittiva »: come dimostra, il caso dell'etimologia dei nomi del cervo, sopra ricordata, l'evocazione di un significato « corno » e « rosso », non conciliabili, eppure entrambi accettati con opposti atti di fede.

Siamo alla *faillite* dell'etimologia fonetica, bloccata di fronte all'impossibilità di connettere Θεός e *deus*.

Ma la storia non è finita: il nostro protagonista non è morto, naturalmente, anche se il suo viaggio continua ad essere una vana corsa dietro gli uccelli. Lo seguiremo ancora per poco.

Scoperta l'ambiguità della bussola, e la parzialità delle indicazioni fornite dalle sue due facce (il significato — il significante) l'etimologia si guarda intorno e si rivolge piena di speranze alle COSE. *Ohne Sachwissenschaft keine Sprachwissenschaft mehr* è il motto della nuova corrente³⁰. L'etimologia coincide ora con il significato tecnico di *descriptio*, è immagine, figura della cosa, spesso in senso proprio: ne sono prova i disegni che sempre più di frequente cominciano a comparire nelle riviste di linguistica. Oggetti d'uso comune, rappresentati (descritti) nella loro

²⁸ « Zeitschrift für deutsches Altertum », 39, 1895, p. 25.

²⁹ Cfr. il nostro *Gr. ἔλεφος: storia di un'etimologia* in « AION » (= « AION-L », n.s.) 1, 1979, pp. 123-186.

³⁰ R. MERINGER, « IF », 19, 1906, p. 457.

costituzione fisica, nella forma e nel materiale di costruzione, a render ragione delle sempre riproposte « descrizioni » del vocabolo sottoposto ad esame: la parola è descritta dalla cosa. Certamente ancora una volta deve esserci un elemento « nucleare », un anello di congiunzione che colleghi i termini confrontati e ne giustifichi la ragione dell'accostamento. Sono ancora una volta le *Vorstellungen* (le rappresentazioni, sorta di *Ur-beschreibungen*) ad essere chiamate in causa; giacché sono esse che « *spielen bei dem Verhältnis zwischen Sachen und Wörtern nicht bloss eine gelegentliche, eine regelmässige und notwendige Rolle* »³¹.

Anche questa nuovissima etimologia, a cavallo fra i due secoli, è semanticamente orientata: ma mentre i seguaci di Bopp pretendevano di descrivere il mondo con la lingua, i seguaci di Meringer descrivono la lingua col mondo.

Non è un caso che l'apparente morte dell'etimologia fosse avvenuta in ambiente indeuropeistico e che la sua rinascita avvenga nel mondo programmaticamente vivo e vitale dei romanisti. Se la corrente *Wörter und Sachen* restituisce all'etimologia l'uso degli occhi, costringendola a spalancarli sulla realtà, altri autori la inducono a rivolgerli verso la parola, intera, non più sezionata dal bisturi impietoso della *discriptio* ed a narrarne la storia.

Una frase emblematica di J. Gilliéron³² ci permette di intendere in maniera non equivoca le modalità di una svolta davvero storica nel cammino dell'etimologia. Nella sua *verve* ironica, colui che aveva proclamato la morte dell'etimologia fonetica, paragona il lavoro degli etimologi ad una biografia di Balzac che si componesse di due sole frasi: « *Balzac, assis sur les genoux de sa nourrice, était vêtu d'une robe bleu rayée de rouge. Il écrivit la Comédie humaine* ». Il testo gilliéroniano è teoricamente as-

³¹ H. SCHUCHARDT, *Sachen und Wörter*, in « *Anthropos* » 7, 1912, pp. 827-839.

³² La citazione è tratta da K. BALDINGER, *L'étymologie hier et aujourd'hui*, « *Cahiers de l'association internationale des Études françaises* » 11 (1959) = « *Etymologie* » cit., p. 219.

sai acuto: esso mette bene in evidenza il carattere descrittivo della prassi etimologica che abbiamo fin qui presentato, ma ne rivela anche, impietosamente, i limiti e le incolmate carenze. La descrizione minuziosa dell'abbigliamento di un bambino (si ricordi la nostra iniziale similitudine fra la parola e l'abito) non può rendere ragione del suo essere, cioè della sua vita e delle sue opere.

La proposta è estremamente esplicita: se l'etimologia vuole riappropriarsi dal suo compito, essa deve liberarsi dell'illusione di averlo esaurito nella descrizione di una sbiadita fotografia infantile, e deve diventare biografia, narrazione, storia di un viaggio: « *Ce qui est essentiel dans un dictionnaire étymologique, c'est de déterminer les voies qu'ont suivies les mots* »³³ « *L'objet de ce dictionnaire est d'éclairer les mots tels qu'ils ont été employés depuis l'indoeuropéen jusqu'au latin, et non de se borner à une dissection linguistique* »³⁴.

Gli sviluppi di queste premesse sono troppo noti per aver bisogno di essere qui esposti: e d'altra parte l'etimologia — *histoire des mots* (forse) segna la fine del compito che ci eravamo assegnati, quello di mostrare la storia della prassi etimologica che viene detta *étymologie-origine*, e che noi abbiamo voluto chiamare etimologia-descrizione.

O forse la storia dell'etimologia-descrizione doveva cominciare proprio qui dove ci siamo fermati?

Certo è che fino a che fare etimologia significò non poter prescindere dalla comparazione, ciò si risolse in un processo di continua espansione da un nucleo, capace di descrivere, riassumendolo, prima semanticamente poi foneticamente, una porzione del sistema linguistico. Il carattere statico di questo metodo ci induce a ritenere adeguato l'aggettivo « descrittivo » che abbiamo scelto per caratterizzare la ricerca etimologica dell'ottocento. Ma « descrittivo » a questo punto potrebbe essere assunto come dialet-

³³ A. Meillet in « *BSLP* » XXI (1918), p. 82.

³⁴ A. MEILLET, *Avertissement* premesso al *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, p. IX.

ticamente opposto a « narrativo », attributo che ci sembra adeguato a caratterizzare la nuova fase della ricerca, quella che potè svilupparsi quando, esauriti gli sforzi comparativi, gli etimologi si dedicarono all'analisi del vocabolario di una sola lingua. In questo nuovo tipo di etimologia il peso principale fu assunto dall'esposizione della storia della parola, in cui vengono riunite, mediante la considerazione delle derivazioni, la morfologia, la semasiologia, con un'attenta determinazione tanto del significato lessicale quanto del mutamento di significato.

La parola, nei nuovi dizionari etimologici, più che descritta è, per così dire « narrata » in rapporto ad un'attenta considerazione dei suoi successivi contesti storici; ogni parola, insomma, è un personaggio di maggiore o minore rilievo che agisce in una sorta di grande romanzo storico, che è poi la storia della lingua o la storia linguistica. Diverso era il suo statuto nella vecchia prassi etimologica: descritta nella sua costituzione formale e semantica somigliava piuttosto alle *dramatis personae* della favola o della commedia che sono tipi universali, rappresentazioni del mondo, fuori dello spazio e del tempo, tanto più « vere » quanto meno esposte agli « scompigli » della storia.

POST SCRIPTUM

Questa interpretazione della prassi etimologica moderna, rivisitata attraverso momenti chiave della storia della disciplina, potrà sembrare agli « addetti ai lavori » parziale: e di fatto lo è. Tuttavia siamo consapevoli che tale parzialità non coincide banalmente soltanto con l'incompletezza. Piuttosto ci pare che una storia « di parte » (e nel caso nostro sub specie etymologiae) è in qualche modo inevitabile, allorché l'oggetto di essa si pone non come teorico — e quindi assoluto —, ma, come metodologico, in questo caso misurato sul parametro della « descrizione ». Infatti è appena necessario dire che l'equazione « etimologia = descrizione » non può essere assoluta ed esclusiva, ma scopertamente allusiva ad un certo metro di indagine arbitrariamente ma non « casualmente » — dato l'argomento del congresso — prescelto.

CRISTINA VALLINI

Istituto Universitario Orientale, Napoli

SUMMARY

The Author searches for the points of contact between etymology and description in modern etymological theory and practice. She points out that in Fr. Bopp's work the discovery of the conjugation of a verbal root with a pronominal one amounts to the discovery of a descriptive process which would seem to be inherent to the structure, not of the verbal system alone, but of the entire grammar and lexicon of a language. The expansion of this method leads to the consequence that etymology is no longer content with describing the internal relationships of the terms of a lexical system, but wants to describe, through explanation, the relationship between the *Grund-Vorstellung* and the thing designed. The etymologists of Neogrammarian period, failing a theory capable of revealing any meaning transformation laws and of rationalizing the semantic divergencies of compared terms, were often forced to associate *ad hoc* and always very generic meanings with the signifiers of their etymological bases. That is what Gilliéron called « *la faillite de l'étymologie phonétique* ». Gilliéron's remarks together with the *Wörter und Sachen* reaction authorise the Author to oppose nineteenth century etymology, mainly Indo-Europeanistic (*étymologie-origine*), as descriptive, to the new twentieth century one, born in a Romanist environment (*étymologie-histoire des mots*), which might be defined as *narrative*.



LE PAROLE E LE FIGURE

Un tentativo di mettere a confronto caratteristiche e soluzioni nella descrizione verbale e in quella figurativa.

Mariantonia Liborio apre il suo saggio *Problèmes théoriques de la description* (AION-N XXI, 1978, pp. 315-33) citando un passo degli « appunti » di Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910)¹. Lo scrittore Malte Laurids Brigge si esercita a 'vedere' e a rendere in parole, descrivere, cioè, l'immagine che il suo occhio interiore ha costituito di quanto ha visto. In questo frammento Malte si sforza di ricostruire in sé l'immagine di un vecchietto che vende *La Presse* davanti all'ingresso dei giardini del Luxembourg, a Parigi. L'immagine mentale del povero diavolo diventa a poco a poco talmente tormentosa per lui da costringerlo a tornare ai giardini del Luxembourg e a confrontarla con la persona in carne ed ossa. Ma allora non riconosce più il venditore di giornali; è un uomo del tutto differente da quello che si era rappresentato. Mariantonia Liborio usa quest'esempio per dimostrare l'impossibilità di descrivere quello che si vede in maniera obiettiva e veritiera, e per introdurre la discussione dei problemi teorici che la descrizione comporta. Dal momento che non mi occupo, in senso stretto, di letteratura, mi sento tentata ad affrontare il problema uscendo dall'impianto semiotico dell'articolo (la funzione della descrizione all'interno di un testo), e a riflettere invece sulla relazione fra le pa-

¹ R. M. RILKE, *Sämtliche Werke*, b. 11, Frankfurt a.M. 1975, pp. 899-903.

role e le immagini: tanto in linea generale quanto, e soprattutto, nell'ambito delle epoche di cui mi occupo professionalmente, il Medioevo e la Riforma. C'è il vantaggio che in questi periodi « Dieu se fait garant de la dénomination »², tanto nell'arte figurativa che in letteratura: esiste una realtà che può essere descritta, i segni e i simboli che vengono usati hanno un significato, rinviano a qualcosa che può venire concepito come vero ed essenziale. Concentrerò la mia riflessione su questi punti: le capacità rispettive delle parole e delle immagini di rendere visibile la realtà; il loro potere di influenzare e stimolare i sensi; l'immagine, e il testo, come figura di un concetto astratto o di un archetipo; e infine la valutazione dell'efficacia didattica di testi e immagini, e della mescolanza dei due generi, immagini e testo.

Partendo da Rilke, proviamo a immaginare che Malte non fosse stato scrittore, ma pittore o scultore, e che, invece di trasferire in una descrizione scritta l'immagine mentale che si era formata del vecchio venditore di giornali, l'avesse fissata su carta o su tela, come in un disegno o in un quadro. Quando avesse confrontato, in seguito, il suo ritratto con la persona viva avrebbe probabilmente scoperto, anche in quel caso, che il ritratto si fondava su una *scelta* fra gli elementi esterni a lui, e che quindi era un prodotto della fantasia e della disposizione mentale di Malte. La « descrizione » del giornalista, tanto verbale che figurativa, avrebbe assunto una funzione narrativa: avrebbe, cioè, messo in grado il lettore di seguire il processo mentale di Malte, dall'incontro con l'uomo reale e attraverso l'impressione oggettuale che ne aveva ricevuto, fino all'immagine fantastica che Malte si era fatto del giornalista e ancora, fino al suo secondo incontro con l'uomo: incontro in cui Malte si rende conto dell'impossibilità di formarsi un'immagine autentica, o di fare una descrizione che corrisponda alla realtà, e ne dà la colpa a Dio.

² M. LIBORIO, *op. cit.*, p. 324.

Si potrebbe spingere oltre l'esperimento e immaginare che Rilke, invece della « descrizione » del vecchio giornalista, avesse illustrato il suo testo con due disegni, o due tempere a colori del giornalista, come Malte lo vede con l'occhio interiore e come lo rivede al ritorno ai giardini del Luxembourg. A questo punto potremmo confrontare la descrizione figurativa con quella verbale e porci domande. L'immagine ha capacità di visualizzazione maggiori della parola scritta? Si può dire con le parole quello che con le immagini è impossibile dire, e con le immagini quello che è impossibile dire a parole?

Intorno al 600 il papa Gregorio Magno lanciava una parola d'ordine: le immagini sacre dovevano essere *libri laicorum*, libri per i laici che non sapevano e non potevano leggere la Scrittura³. Quest'uso delle immagini si è molto diffuso ed è durato a lungo. Lo ritroviamo nella tendenza moderna a pubblicare i classici come fumetti. Un buon esempio è l'edizione italiana di H. Ibsen, *Casa di bambola*, disegni e testo. (fig. 1, a, b).

Torniamo al giornalista parigino. I lettori della descrizione di Rilke si sono indubbiamente formati una, o piuttosto due sue immagini mentali. Ma le immagini dei lettori differiranno fra di loro almeno altrettanto quanto le due versioni che Rilke fa formulare a Malte, a seconda dello sfondo culturale e dell'atteggiamento mentale del singolo lettore. La descrizione verbale filtra attraverso la mente del ricettore e diventa in ogni caso oggetto di interpretazione. È questo un fenomeno ben conosciuto. Si pensi a quando si vede rappresentato a teatro un testo che abbiamo studiato, e alle profonde differenze che si scoprono fra la rappresentazione dei personaggi che danno gli attori e quella che avevamo immaginato noi. Una descrizione verbale è dunque interpretabile e viva. Ma una descrizione figurativa ci lascia la stessa libertà di costruirci immagini mentali di persone, luoghi, cose? Per tradizione, le

³ *Epist.* XI, 13. Migne PL 77. 1128.

immagini dovrebbero essere più facilmente comprensibili ai 'laici' delle parole: ma le immagini hanno allo stesso tempo un maggiore potere di vincolare la nostra fantasia e le nostre rappresentazioni. Almeno sul piano esteriore. Il giornalista parigino « sarà » come noi lo vedremo in un disegno o in un quadro. Questo significa che l'immagine dà della realtà una restituzione più « autentica »?

Partiamo da due 'restituzioni' il più possibile « autentiche ». Da un lato la descrizione particolareggiata, a opera di uno specialista, p. es. di una facciata di chiesa, con tutte le indicazioni più accurate sulle dimensioni, i particolari decorativi, le condizioni di conservazione, dall'altra una fotografia della stessa facciata. Se tuttavia si confronta l'immagine che ci si è costruita con la facciata vera e propria, in molti casi la realtà darà un'impressione del tutto diversa, e tanto la descrizione scritta quanto la riproduzione dimostreranno di aver deformato la realtà. Tentare di ottenere una descrizione 'vera', completa e univoca sarà considerato per lo più impossibile e sterile.

Ma l'immagine ha comunque maggiori capacità di visualizzazione della parola? Dipende dalla cosa che deve essere resa visibile, da quanto l'immagine è fedele e convincente rispetto al testo e dalla disposizione del destinatario: capisce meglio tramite immagini o è più in grado di rappresentarsi un testo scritto? Se si deve illustrare la struttura di un motore, o confrontare le caratteristiche di due fiori differenti, il disegno (l'immagine) ha vantaggi evidenti; ma un ritratto del giornalista dei giardini del Luxembourg ci direbbe altrettanto quanto la descrizione di Rilke? Forse, (anche se il testo ha maggiori possibilità di 'spiegare' la personalità del giornalista e la sua impressione su Malte) nel caso in cui l'illustrazione fosse fatta da un grandissimo artista e l'osservatore fosse un competente d'arte, la personalità del vecchietto risulterebbe altrettanto chiara, viva e ambivalente. Ma anche un'immagine deve attraversare un'interpretazione, e la comprensione dell'arte figurativa esige conoscenze ancora mag-

giori dei mezzi tecnici, del simbolismo e dell'iconografia di quanto non faccia un testo letterario.

Il padre della Chiesa Gregorio di Nissa, vissuto alla metà del 300, sembra aver detto di non essere riuscito a trattenere le lacrime quando una volta vide una raffigurazione del sacrificio di Isacco (*Oratio de deitate filii et spiritus sancti*, Migne PG 46, 571). Nel concilio di Nicea del 787 l'affermazione del padre della Chiesa fu commentata col dire che certo aveva *letto* la storia mille volte nella Bibbia senza riceverne un effetto altrettanto forte⁴. Ma perché l'immagine abbia un effetto così grande per l'osservatore, è necessario che questi conosca il motivo iconografico, (fig. 2), che conosca il racconto della Bibbia e sappia che qui è rappresentato un padre pronto a sacrificare il suo unico figlio per ubbidire a Dio, ma che ne viene impedito all'ultimo momento per intervento e grazia divina. Senza il contesto letterario, l'immagine avrebbe scarso effetto. Ma una volta noto il contesto, l'immagine può avere un potere maggiore di trasmettere e di commuovere. L'immagine può avere un appello diretto ai sensi e all'intelletto che manca al testo letterario, e può essere capita direttamente e intuitivamente per vie che il testo scritto non percorrerà mai (fig. 3). Questo vale anche per le immagini religiose, e ho intenzione qui di discutere più da vicino l'uso di queste come mediatrici di affermazioni 'spirituali' e come 'descrizione' di dogmi religiosi, per tentare di far risaltare i vantaggi e le limitazioni delle immagini nei confronti del testo scritto.

L'immagine religiosa, secondo lo storico ecclesiastico H. von Campenhausen⁵, ha una possibilità particolare di

⁴ J. MENDHAM, *The Seventh General Council the Second of Nicea*, London s.a. p. 132.

⁵ *Tradition und Leben*, Tübingen 1960, p. 246.

trasmettere una « Anschauung des Unanschaulichen ohne seine Unanschaulichkeit zu verraten ». Col suo simbolismo, il suo linguaggio figurato, l'opera d'arte religiosa può alludere e trasmettere di più sulla natura di Dio e sulla realtà soprasensibile di qualsiasi descrizione in parole e testo. Ma proprio questa caratteristica rende le immagini più potenti del testo. Può accadere che all'immagine venga attribuita una divinità intrinseca, la forza magica di compiere miracoli (di risanare o di danneggiare). Oppure l'immagine può concretizzare e materializzare con tale forza l'indicibile da venir considerata come un essere spirituale indipendente, un idolo. Con maggiore efficacia degli scritti, le immagini propagano concezioni vere e concezioni false. Paolo Diacono racconta, nella *Historia Langobardorum* (IV, 16), la storia del duca di Spoleto Ariulf, morto intorno al 600. Nella battaglia vittoriosa che mosse contro i romani a Camerino, fu difeso da un cavaliere sconosciuto, che lo aiutò a conquistare la vittoria. Tuttavia nessuno degli uomini e dei combattenti vide il cavaliere, e Ariulf si domandò a lungo di chi potesse trattarsi. Dopo un certo tempo Ariulf visitò la basilica del martire San Sabino a Spoleto. Sulla parete della chiesa c'era un ritratto del martire, e Ariulf scoprì con sorpresa che era l'immagine del cavaliere che lo aveva aiutato nella battaglia di Camerino. Il duca riconobbe l'aspetto fisico, l'abito e l'equipaggiamento, racconta Paolo Diacono. Dal momento che San Sabino era anche il protettore dei guerrieri, tutti pensarono che dovesse essere stato lui ad aiutare il duca Ariulf nella sua vittoria.

Storie come questa, gente che riconosce nelle immagini personaggi sacri che sono intervenuti nelle loro vite, non sono insolite nella letteratura di leggenda. Ma il punto di partenza è esattamente il contrario di quello raccontato nelle leggende: dal momento che le immagini si trovavano sempre in luoghi pubblici, è probabile che le rappresentazioni, che la gente si faceva, di santi e sante dell'agiografia e della Bibbia fossero improntate alle raffigurazioni che avevano visto nelle chiese. Quando Santa Caterina da Siena descrive le visioni avute a sette anni di Cristo, San

[6]

Pietro, San Paolo e San Giovanni, le sue descrizioni corrispondono esattamente alle figure che doveva aver visto negli affreschi delle chiese senesi⁷. E la rappresentazione che Caterina si fece del suo essere stigmatizzata si fonda probabilmente su un'immagine di san Francesco che riceve le stimmate, perché nella sua descrizione ci sono particolari ricorrenti nelle raffigurazioni, ma assenti nel racconto del fatto. Nell'immagine vediamo Francesco in ginocchio, a braccia aperte, e il cherubino trasformato in crocifisso, dalle cui ferite escono quattro raggi a stigmatizzare Francesco (fig. 4, a, b). Si vede dunque come le immagini, in grado maggiore delle rappresentazioni letterarie, influenzino la formazione di certi concetti. La fantasia religiosa, le rappresentazioni e i modi espressivi si formano e vengono influenzati — forse in modo particolare nel Medioevo, ma in certa misura in ogni epoca — dalle rappresentazioni figurative; e spesso ci sono immagini alla base delle descrizioni letterarie. Anche per questo le immagini diventano armi pericolose. Possiamo pensare, per esempio, al crocifisso derisorio tardoantico, trovato sul Palatino (fig. 5). Molte religioni temono per questa ragione le immagini, e preferiscono rappresentare la divinità con la scrittura. Questo vale, per esempio, per l'Islam, dove Allah è un puro spirito irrepresentabile. Il Corano sono le parole eterne e increate di Dio, e la rappresentazione più adeguata alle parole di Dio è la scrittura, che rappresenta il suo prototipo, le parole eterne di Dio. È quindi pratica corrente, nelle moschee, decorare le pareti con versetti del Corano scritti artisticamente (fig. 6)⁸. La scrittura è concepita come immagine di Dio. Questa stretta dipendenza fra scrittura e immagine è ancora più evidente, per esempio, negli ideogrammi cinesi e nei geroglifici egiziani (fig. 7). Qui i

⁷ M. MEISS, *Painting in Florence and Siena after the black death*, New York 1964, p. 105.

⁸ J. GUTMANN (ed.), *The image and the word*, Missoula in Montana 1977, p. 72.

[7]

segni della scrittura sono figure, e le figure vengono usate come segni grafici. Anche le raffigurazioni incise sulle pareti rocciose, in Norvegia, sono segno di qualcosa di più che non quello che rappresentano, e hanno un significato che sorpassa quello estetico, come lo sorpassa la loro forza di convincimento.

La nostra scrittura, o a questo proposito la scrittura araba, che non hanno niente a che fare con ideogrammi, sono anche loro usate come simboli del divino. Non permettono più alcuna *Anschauung des Unanschaulichen*, ma lo rappresentano soltanto in modo indiretto e astratto. Questo probabilmente perché la scrittura è sentita come meno 'pericolosa'. Non vincola il pensiero e la fantasia a un'immagine già formulata: il Signore come un vecchio con barba e lo Spirito Santo come una colomba, come fanno le rappresentazioni figurative (fig. 8). Una descrizione più astratta è preferita a una concreta, in un campo rischioso e incomprensibile come quello religioso. Questo fenomeno ricorre continuamente nelle comunità cristiane ecclesiastiche. La battaglia intorno alle immagini ebbe inizio prestissimo, nella chiesa primitiva, e da allora fino ad oggi le diverse chiese cristiane hanno prassi differenti per quanto riguarda l'apertura della casa di Dio alle immagini, il tipo e l'uso delle immagini stesse.

A proposito del rapporto fra testo e immagini, accadono fatti eccezionalmente interessanti all'epoca della Riforma: l'epoca in cui l'unità della chiesa si divise, più definitivamente di quanto fosse mai avvenuto prima e dopo, in gruppi differenti di opinione, che pretendevano tutti il monopolio della verità. I gruppi di estrema sinistra, gli anabattisti e i calvinisti, fecero a pezzi tutto ciò che assomigliava a immagini, mentre i gruppi di centro, come le comunità luterane, modificarono l'uso delle immagini e i conservatori, i cattolici, cambiarono molto poco il loro uso tradizionale e la tradizionale venerazione di immagini sacre.

Ma anche all'interno della chiesa luterana, in Danimarca e in Norvegia, entrò nell'uso, dopo la metà del Cinquecento, di sostituire le immagini nelle chiese con tavole scritte, le così dette tavole catechistiche (fig. 9). Qualcosa

del genere accadde del resto a Strasburgo, nel 1552, quando le pareti già affrescate e poi imbiancate del duomo furono decorate con dorature e iscrizioni⁹. Le tavole catechistiche nordiche erano di solito fatte a forma delle vecchie pale e dei trittici, ma invece di pitture e sculture che rappresentassero, per esempio, l'Ultima Cena, la crocifissione o il battesimo di Cristo, erano coperte fittamente di testi incisi o dipinti, in parte in latino, in parte in danese (fig. 10). Il testo, secondo la decisione approvata nel sinodo di Bergen del 1589, doveva consistere nelle « splendide sentenze della Sacra Scrittura »¹⁰. In pratica questo significava che si incideva o si dipingeva il testo delle cinque parti del piccolo catechismo di Lutero: la confessione di fede, il Padre nostro, i Dieci Comandamenti e le parole istitutive dei sacramenti del battesimo e dell'eucarestia. Venivano così descritte a parole le cose che prima erano raffigurate in immagini.

Che motivo aveva questa sostituzione? A un primo sguardo le tavole catechistiche avevano due vantaggi evidenti: ci si risparmiava di vedersi inginocchiare davanti alle vecchiette, a pregare e ad accendere ceri; e il sacrestano poteva usarle come manuale per l'istruzione catechistica obbligatoria, che era tenuto a dare all'assemblea dopo il servizio domenicale.

Ma accanto alla ragione pratica, la sostituzione aveva motivi più profondi. Lo stesso servizio divino che doveva svolgersi in chiesa aveva ormai un carattere diverso. La cosa principale non era più presentarsi alla divinità, pregare e partecipare a un'unione mistica con essa nel sacramento. Ora bisognava predicare la Parola, bisognava insegnare a conoscere la volontà di Dio ed esortare a conformarvi la vita. Nel nostro contesto, possiamo dire che la Parola di Dio prese il posto dell'Immagine di Dio. Per predicare i comandamenti divini non era necessario rappresentarsi Dio in figura, come quando si insisteva sul far sentire la

⁹ *The image and the word*, cit., p. 119.

¹⁰ *Synodalia statuta proposita Bergis anno 1589*, in « Bergens historiske forening. Skrifter », n. 56-58, pp. 217 sg.

presenza di Dio. I protestanti più orientati a sinistra erano molto conseguenti nell'insistenza che ponevano sulla Parola e sulla dottrina. E le immagini furono bandite per sempre dalla casa di Dio. Tuttavia in Danimarca e in Norvegia le tavole catechistiche ebbero scarsa forza di penetrazione. Furono introdotte soltanto in alcune regioni del paese, e dopo qualche decennio si smise di fabbricarle. Neppure come mezzi di istruzione si dimostrarono superiori alle immagini. Così quando diminuì gradualmente la venerazione dei santi e delle reliquie, e il culto delle immagini connesso, si perse la paura delle immagini. Le immagini tornarono ai loro posti nelle chiese luterane; conseguenza anche del fatto che l'aspetto sacramentale del culto aveva mantenuto un posto importante. Mettendo sull'altar maggiore una pala che raffigurava, per esempio, l'Ultima cena, si sottolineava la funzione e la sacralità dell'altare. E per gli illetterati quest'immagine suscitava certe associazioni più salde all'istituzione dell'eucaristia di quanto non facesse la riproduzione del testo. Del resto non è raro vedere nelle pale barocche norvegesi tanto la raffigurazione della scena quanto il testo corrispondente (fig. 11).

Ma nelle chiese luterane non si usarono mai le immagini come nelle chiese cattoliche. È particolarmente istruttivo vedere l'uso pianificato delle immagini che fanno i gesuiti nella loro predicazione. Ignazio di Loyola e i suoi seguaci avevano predisposto una strategia particolareggiata per quando dovevano conquistare le anime e renderle esperte nel servizio cristiano. Per primi in epoca moderna capirono come fosse possibile influenzare attraverso i sensi, e impegnare tutto l'uomo, intelletto, sentimenti, personalità. Negli *Exercitia spiritualia* Ignazio studiò un programma di meditazioni per i novizi, che si estendeva per quattro settimane. La prima settimana dovevano meditare sull'orrore del peccato, la seconda sull'incarnazione e sulla redenzione di Cristo, la terza sul sacrificio di Cristo, la quarta sulla sua resurrezione e ascensione. L'esercizio è composto con impressionante penetrazione psicologica e

pedagogica. E per portare il soggetto della meditazione ad afferrare l'inafferrabile e a immedesimarsi nella realtà religiosa, i gesuiti capiscono che le immagini hanno un'importanza inestimabile. Nella chiesa madre gesuita di Roma, il Gesù, ogni cappella ha una decorazione figurativa sull'altare, sulle pareti e sulla volta, e concentrano la meditazione ognuna su un tema delle meditazioni prescritte dagli *Esercizi*: la nascita di Cristo, la sua crocifissione, la ascensione, il purgatorio ecc. (fig. 12). Con pretto senso realistico, i gesuiti usavano nelle loro chiese l'arte figurativa anche per preparare i missionari e familiarizzarli con il destino che li aspettava in terra pagana e in terra ereticale. Non è un caso che nella chiesa di S. Stefano Rotondo a Roma, che apparteneva al collegio tedesco dei gesuiti, si trovino dipinti sulle pareti 30 affreschi con 100 scene di martirio, dipinte con realismo sconvolgente ed espressivo (fig. 13 a, b). I gesuiti capiscono che non basta leggere la Bibbia e i testi devozionali: bisogna rendere visibili e sensibili le cose perché se ne afferri il senso.

E la filosofia e la teologia figurative che partono da Platone e dallo pseudo-Dionisio Areopagita¹¹ non si limitano a vedere negli esseri terreni un riflesso degli archetipi ideali, ma sostengono che è possibile rendere figurativamente i prototipi celesti. Le icone della chiesa ortodossa (fig. 14) mostrano che questo tipo di immagini può assumere una salda iconografia tradizionale, con un significato accuratamente prestabilito e un contenuto inequivocabile. Queste icone fanno di più che descrivere le persone divine: le rappresentano e si identificano con loro, e assumono quindi una forza di convincimento più diretta profonda e sfumata di quanto possano fare le parole.

Erwin Panofsky¹² distingue fra tre piani di significato, nell'arte medievale e rinascimentale: 1) il significato primario o naturale, dove, per esempio, si legge dai gesti

¹¹ *La Hiérarchie céleste*, in « Sources chrétiennes » n. 58, Paris 1958, capp. 1.3, pp. 72 sg.

¹² *Meaning in the visual arts*, New York 1955, pp. 28-41.

o dall'espressione di una persona se è allegra o triste; 2) il significato convenzionale, dove per mezzo di certi attributi fissi si riconosce, per es., un santo determinato (S. Caterina da Alessandria con la ruota, S. Caterina da Siena con il giglio: fig. 15), o una qualità personificata: la Giustizia con la bilancia, la Carità come una donna con un bambino piccolo (fig. 16); 3) il significato intrinseco e profondo, che nasce dalla psicologia dell'artista e dalla cultura in cui vive. Quando per esempio, dal 1300 in poi, si rappresenta la natività con la Vergine Maria che adora il Bambino (fig. 17) e non più, come prima, Maria genetrix sdraiata su un letto (fig. 18), questo discende dalla nuova concezione della natività che si diffonde insieme alle visioni di santa Brigida e agli scritti dello pseudo-Bonaventura, come espressione di una nuova corrente devota al bambino Gesù.

Attraverso l'arte ecclesiastica, queste rappresentazioni arrivavano alla conoscenza dei laici. Ma il singolo che cosa ricavava dalle immagini? Chiunque avrà una comprensione immediata della cosa rappresentata. Per poter interpretare l'immagine sul secondo piano, bisogna procurarsi una competenza nel linguaggio delle forme figurative, e per cogliere il significato immanente e più profondo bisogna immedesimarsi nella cultura e nel pensiero dell'epoca.

Se si mette a confronto la figurazione e il romanzo medievale, per esempio Chrétien de Troyes, *Joie de la Court d'Erec et Enide*, anche questo può essere interpretato sugli stessi tre piani: la descrizione del giardino fatato, quella di Erec e di Enide, o del cavaliere e della sua dama possono essere interpretate realisticamente sul piano espressivo. Ma possono e devono anche venire prese per *topoi*, in un immaginario pieno di simboli. Per capire che cosa rappresentino bisogna studiare a fondo la cultura francese del medioevo e le convenzioni letterarie¹³. La descrizione letteraria si staccherà probabilmente dalla figurativa col lasciare da un lato maggiore libertà al lettore, per formarsi immagini mentali della cosa descritta, e dall'altro col sapere

¹³ M. LIBORIO, *op. cit.*, pp. 325-329.

spiegare meglio, insinuare allusioni e similitudini. Ma il testo non intende diventare rappresentativo dell'oggetto che descrive nel modo in cui lo fa la figurazione. La descrizione di un personaggio in un testo letterario non potrà mai servire di identificazione per la persona come può farlo un ritratto. È questa probabilmente la ragione dell'uso di mettere sulla tomba una fotografia del morto; o dell'antica pratica del giustiziare qualcuno *in effigie*, o della *damnatio memoriae*, attuata eliminando tutte le raffigurazioni di un capo di stato. Pratica, del resto, ancora viva; non sono passate molte settimane da quando l'immagine di Mao è stata rimossa in tutta la Cina.

Nel campo religioso la cosa risulta eccezionalmente chiara. La parola può essere completata dai sacramenti e dalle icone per dare alla divinità la pienezza della sua dimensione. La chiesa ortodossa ha saputo, meglio di quella occidentale, unificare la parola sacra con l'immagine sacra e l'azione sacra. Ha conservato per questo un uso unitario e inalterato delle immagini nelle chiese, mentre l'atteggiamento verso le immagini ha costituito sempre materia di conflitto nelle comunità occidentali.

Il massimo della ricchezza e del valore di convinzione dovrebbe averlo, sulla base di quanto detto, il testo illustrato: il fumetto. Chi guarda alle immagini essenzialmente come a sussidi didattici non ha mai avuto dubbi in proposito. Già negli affreschi e nei mosaici paleocristiani troviamo testi a spiegare che questa è Gerusalemme (fig. 19), e questo fiume il Giordano (fig. 20); e che lì appaiono Pietro e Paolo (fig. 21). Vediamo in seguito che l'angelo dell'annunciazione ha un cartiglio scritto che gli esce dalla bocca, con su « Ave Maria, ecc. » (fig. 22). Poco per volta le iscrizioni che servivano in origine per identificare vengono sostituite da testi di contenuto esortativo, per es. sul come comportarsi nei confronti dell'immagine che si contempla. A San Marco, a Venezia, c'è per esempio una iscrizione che accompagna un'immagine della *Majestas Domini* (fig. 23) e che sottolinea che l'immagine non è Dio,

ma rappresenta Dio: va quindi onorata, ma non venerata¹⁴. In queste immagini il testo serve a chiarire allo spettatore quello che vede e in che modo deve atteggiarsi nei confronti di quello che vede. Di qui la funzione didattica dell'immagine, che non smette per questo di rappresentare il prototipo.

I gesuiti, che, come abbiamo osservato, usavano le immagini religiose per influenzare i sensi, portarono molto avanti verso la fine del 1500 la tecnica dei fumetti. Nel 1593 uscirono ad Anversa le *Evangelicae Historiae imagines* di Hieronimus Nadal. Qui Nadal racconta tutta la storia biblica in forma di fumetti. L'insieme prende una struttura tipicamente narrativa: diverse scene si vedono svolgersi nello stesso disegno, ogni scena è contrassegnata da una lettera e sotto l'immagine c'è una didascalia che spiega ogni lettera. Per esempio la scena dell'Annunciazione è rappresentata in questo modo: (fig. 24a)

- A) Dio raccoglie i suoi angeli in cielo e indica Gabriele come suo messaggero per comunicare la notizia dell'incarnazione di Cristo;
- B) Mentre Gabriele si dirige verso Nazareth, assume figura umana e un corpo d'aria;
- C) Dal cielo viene una nuvola con i raggi diretti verso la vergine Maria;
- D) La stanza dove sta Maria, fatta come quella che vediamo oggi a Loreto;
- E) Gabriele (e questa è la terza raffigurazione dell'angelo sull'immagine) entra in casa di Maria, la saluta e con il consenso di lei Dio si fa uomo in lei e la fa diventare madre di Dio;
- F) La creazione dell'uomo, nel giorno in cui Dio si incarna;
- G) Nello stesso giorno Dio muore perché l'uomo perduto possa essere redento;
- H) Un angelo viene spedito nel Limbo per proclamare l'incarnazione di Cristo.

In questo modo il lettore può vedere davanti a sé il corso dell'azione, mentre nello stesso tempo il testo spiega

¹⁴ R. BUGGE, *Effigiem Christi*, Institutum Romanum Norvegiae, Acta VI, Roma 1975, pp. 127-139.

che cosa rappresentino le figure, per esempio che tutti e tre gli angeli sono il solo Gabriele. La combinazione del testo e delle immagini fa sì che non ci si possa ingannare sul messaggio dogmatico rappresentato. Da un punto di vista formale, notiamo che le scene descrittive assumono una funzione narrativa. Ancora più interessante è il tentativo di rappresentare figurativamente massime più astratte, come per esempio: « Non ti farai tesori sulla terra, dove la ruggine e il tarlo corrodono, e dove i ladri irrompono per rubare ». La cosa è illustrata in questa maniera: (fig. 24b)

- A) Gesù istruisce gli apostoli sul monte Tabor;
- B) Un uomo è tentato dal demonio a raccogliere oro e tesori e a nasconderli sottoterra;
- C) I ladri trovano il tesoro e lo rubano;
- D) L'uomo pio guarda in alto verso il cielo e lo osserva;
- E) Un altro fa azioni caritatevoli. Tutti e due sono ispirati dagli angeli a farsi un tesoro nei cieli;
- F) I tesori sono deposti ai piedi di Dio in cielo.

Questi due esempi mostrano la limitatezza delle immagini. Da un lato sarebbero incomprensibili senza il testo d'accompagnamento, dall'altro la concretizzazione di concetti astratti produce rappresentazioni assurde. Che questo sia accaduto e accada lo vediamo nelle concezioni di molti cristiani semplici, il cielo con porte d'agata e perle e strade d'oro, l'inferno con demoni neri e tridenti. Quello che colpisce nei fumetti, si tratti di un racconto biblico, di *Casa di bambola*, di Fantomas o di Paperino, è il suo rivolgersi soprattutto agli illetterati, il suo farsi *libri laicorum*, con funzione sostanzialmente di intrattenimento e didattica. Ecco la limitazione nella mescolanza dei due generi. Se ci immergiamo nel testo o nell'immagine come opera d'arte, che ci aiuti ad afferrare l'inafferrabile, può accadere che i generi si sostengano e si completino l'un l'altro: parole, forme, suoni e colori possono costituire una unità che affascini e soddisfi tutti i sensi; ma allo stesso tempo ognuna delle arti conserva la sua specificità e una loro mescolanza può essere di disturbo. Testo e immagini non potranno mai sostituirsi a vicenda e devono avere spa-

zio sufficiente per lavorare indisturbati, in piena profondità. Un disegno del giornalista di Rilke avrebbe arricchito l'impressione che riceviamo dell'uomo, ma non avrebbe mai potuto sostituirsi alla descrizione che ne fa Rilke. Un quadro del giardino fatato di Chrétien ci rallegrerebbe anche senza rapporti con un testo, ma ci arricchirebbe molto di più avvicinarci all'immagine con in testa l'impressione del testo letterario. L'amatore d'arte e di letteratura guadagnerebbe molto ad essere tanto amatore d'arte, che amatore di letteratura.

RAGNE BUGGE
Università di Oslo

SUMMARY

The point of departure of this argument is a paragraph by Rilke, describing the process by which one of his characters, Malte Laurids Brigge, tries to evoke the picture of an old newspaper vendor at the gates of the Luxembourg-gardens in Paris. From Malte's vain effort to figure out the image of the newspaper vendor are formed questions as to the relative merits of verbal versus figurative descriptions. Which of them are more apt to give a faithful representation of reality, to influence the mind or to render an archetype? It is clear that much depends on the use assigned to the respective descriptions in text or image. Both have their limitations: texts cannot like images function like an «Anschauung des Unanschaulichen», but grant on the other hand more liberty to form mental pictures. The image has a capacity to represent the archetype, but needs to be interpreted in a context. Sacred images having a more direct appeal and capacity to influence the mind than words are often considered dangerous: magic or idolatrous. This goes for Jewish religion and for Islam, but also for several Christian communities. The Lutheran church in Denmark and Norway did e.g. in the end of the 16th century exchange many painted or carved altarpieces with others with carved or painted texts. The preaching of the Word took the place of the cult of Divinity. This tendency lasted, however, only for a brief period. Inscriptions on frescoes and mosaics to explain what they represent are known from antiquity. About 600 St. Gregory the great defined holy images as *libri laicorum*. Those who wanted to use the images for didactic purposes have extended the use of explanatory texts on pictures.

This might be called the origin of cartoons. It has two scopes: to explain the meaning of the picture, or to render a difficult text easy to grasp by the unlearned. This happens today with many of the classics e.g. *A Doll's House* by Ibsen. Some of the first to develop this technique were the Jesuits, one of whom, H. Nadal in 1593 published the entire New Testament in «strips» i.e. prints with explanatory texts. The Jesuits were among the first to realise the enormous power of images to impress their message on the soul. The limitations of cartoons are, however, that they address themselves principally to the unlearned, and that their intent to teach or entertain make them renounce artistic pretensions. In conclusion one can state that words and images complete each other, but cannot replace each other. They are most effective when used separately, each restricted to its own sphere of expression.



Fig. 2. — Ravenna. S. Vitale. Particolare di mosaico del VI secolo. Sacrificio di Isacco.

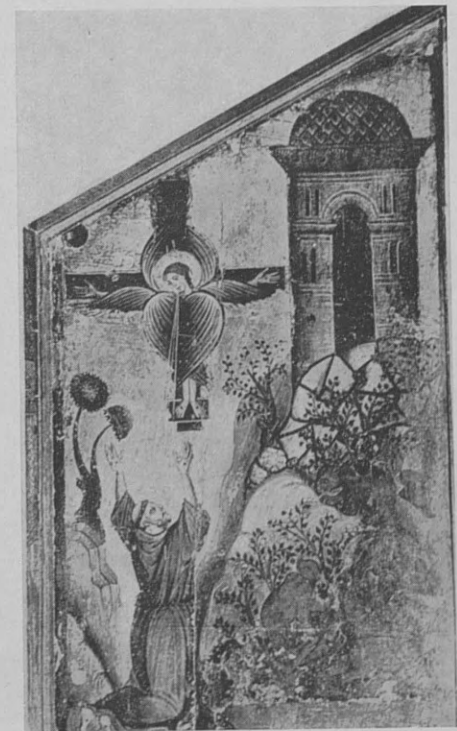


Fig. 3. — Colmar. Museo Unterlinden. Grünewald. Altare di Isenheim. Particolare, la resurrezione di Cristo. 1512-16.



Fig. 4. — S. Francesco riceve le stigmate.

a) Assisi. Chiesa di S. Francesco. Giotto. Particolare d'affresco 1296-1300.



b) Siena. Pinacoteca. Scuola di Guido da Siena ca. 1275.

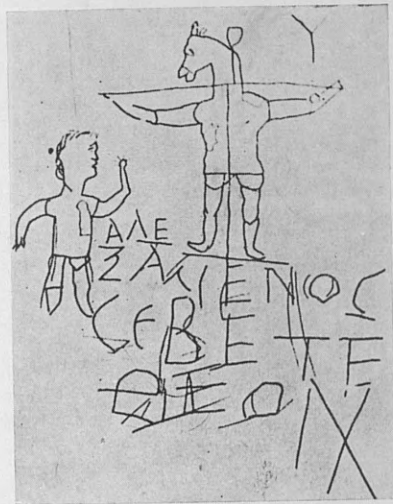


Fig. 5. — Roma. Palatino. Crocifisso derisorio paleocristiano. Disegno dall'originale.

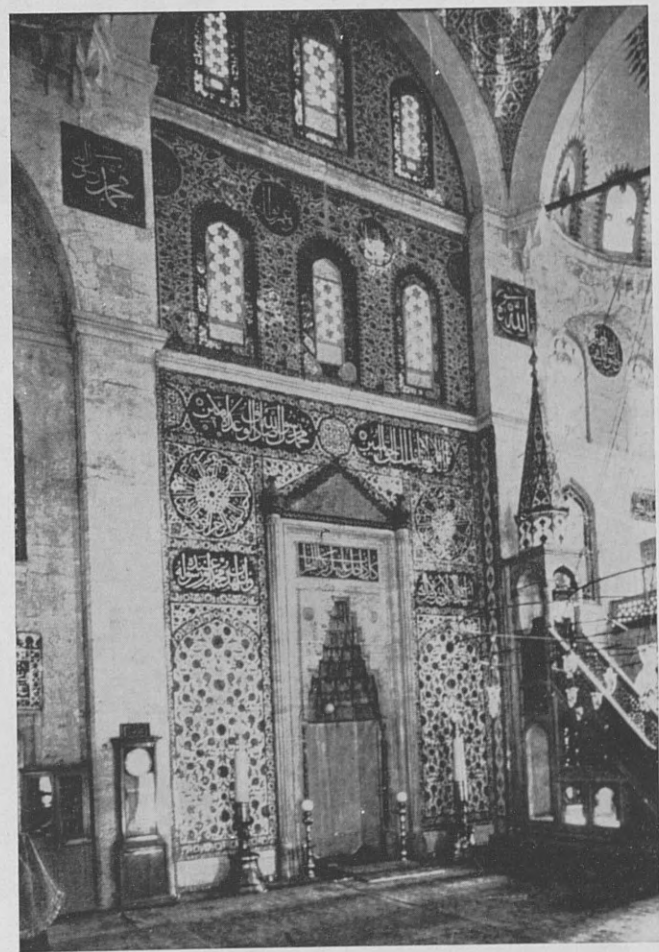


Fig. 6. — Istanbul. Sokollu Mehmet Pasa Camii. Parete settentrionale. 1571-2.

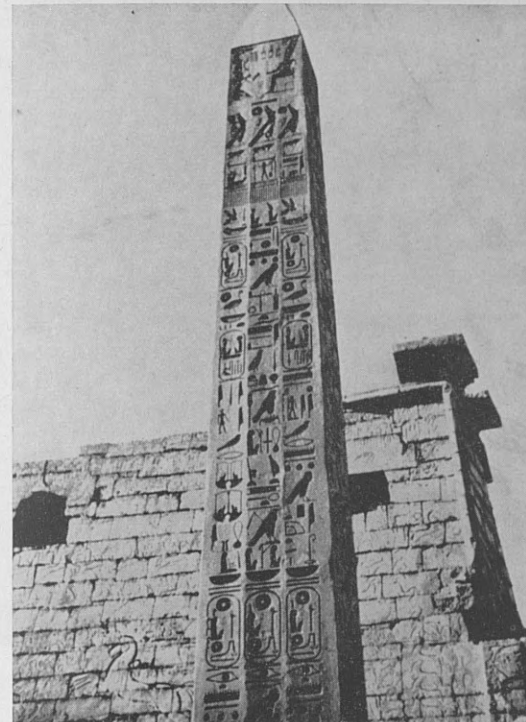


Fig. 7. — Luxor. Obelisco di Ramses II presso il tempio Torbau. 1301-1234 a. C.



Fig. 8. — Vienna. Kunsthistorisches Museum. Albrecht Dürer, Adorazione della santissima Trinità. 1511.



Fig. 9. -- Norvegia. Chiesa di Snarum. Tavola catechistica. ca. 1600.

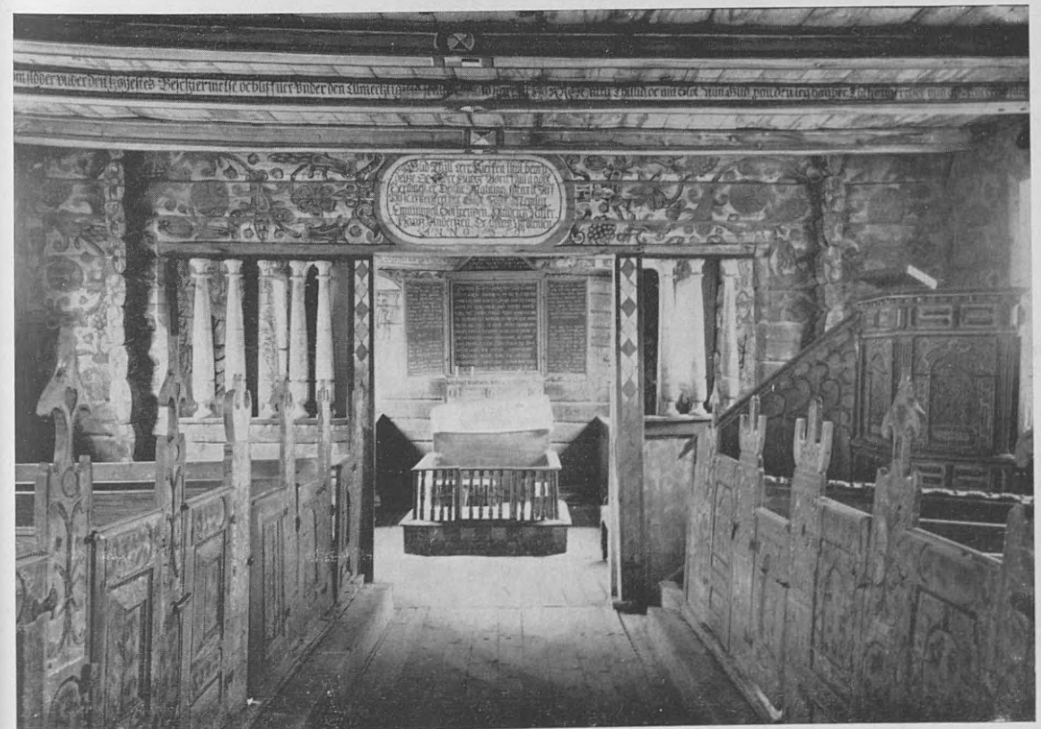


Fig. 10. — Norvegia. Chiesa di Gaupne. Interno con tavola catechistica. 1589.

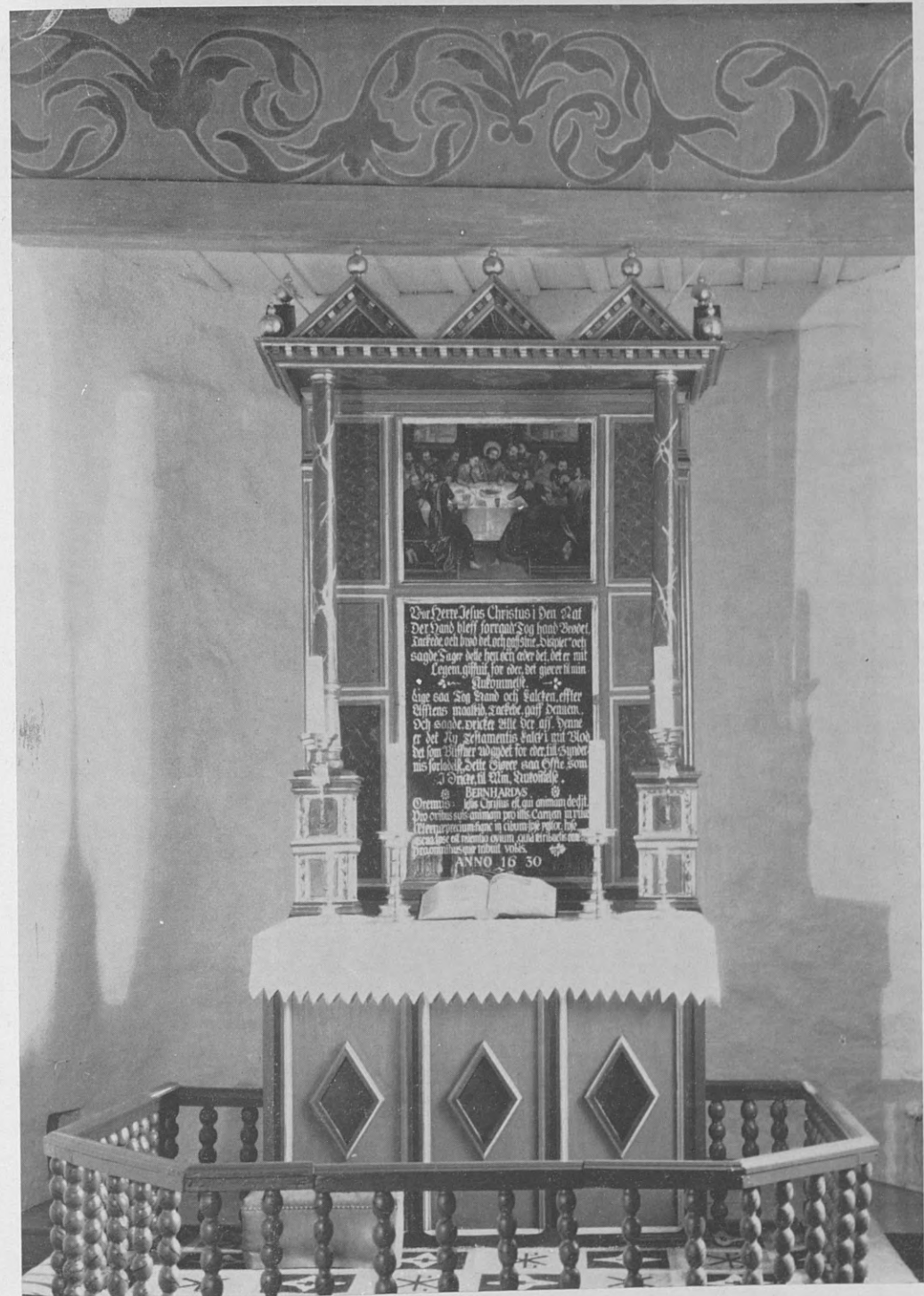


Fig. 11. — Norvegia. Chiesa di Hobøl. Pala d'altare. 1630.

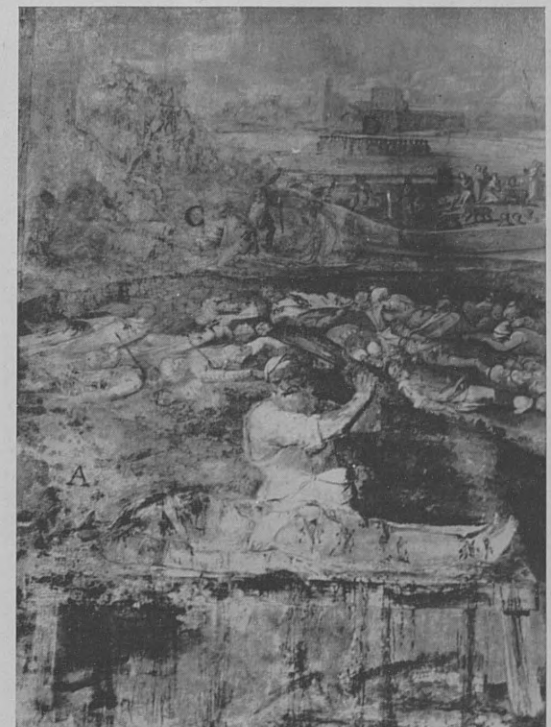


Fig. 12. — Roma. Il Gesù. Federico Zuccari. Le anime nel purgatorio. Paricò'are di affresco, ca. 1590.



Fig. 13. — Roma. S. Stefano Rotondo. Nicolò Circignani e Antonio Tempesta. Particolari di affreschi con scene di martiri, ca. 1600.

a) Le persecuzioni degli imperatori Massimino e Licinio in Cappadocia.



b) Il martirio di S. Agata.



Fig. 14. — Mosca. Icona di Vladimir. ca. 1200.



Fig. 15. — London, National Gallery. Ambrogio da Fossano, *La Madonna con le SS. Caterina d'Alessandria e Caterina da Siena*, ca. 1500.



Fig. 16. — Vaticano. Pinacoteca. Raffaello Sanzio, Pala Baglioni. Particolare delle virtù teologali, Caritas. ca. 1500.

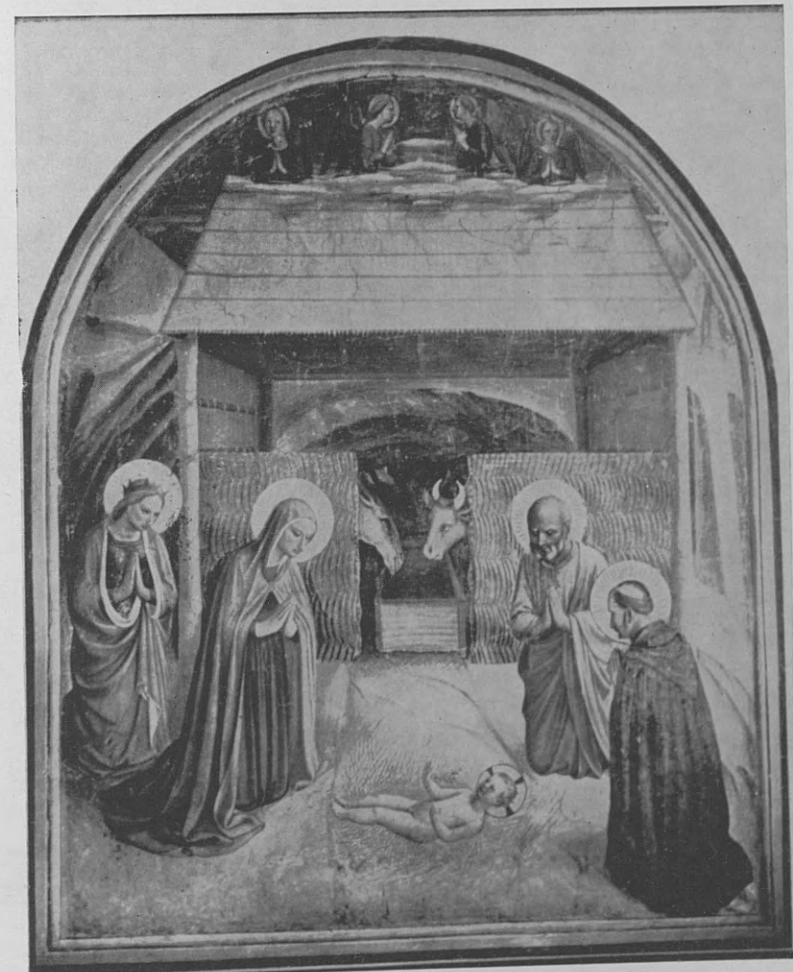


Fig. 17. — Firenze. Convento di San Marco. Fra Angelico, Natività. 1438-45.



Fig. 18. — Castelseprio. S. Maria foris Portas. Maria genetrix nella natività. VII secolo.

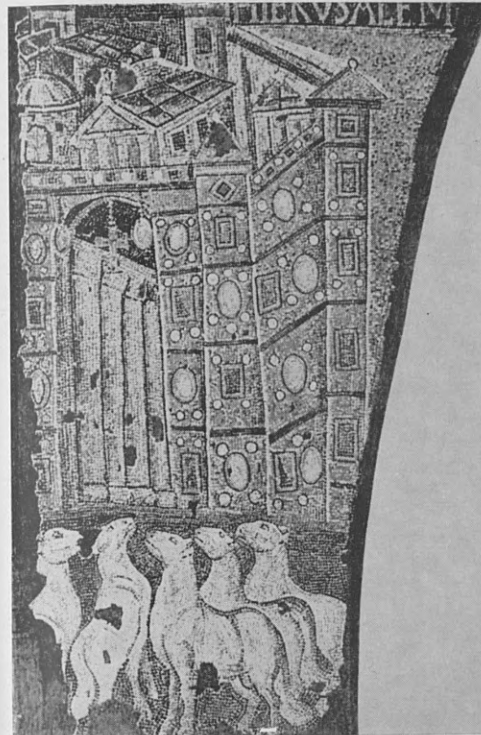


Fig. 19. — Roma. S. Maria Maggiore. Gerusalemme. Particolare dell' arco di trionfo. V secolo.

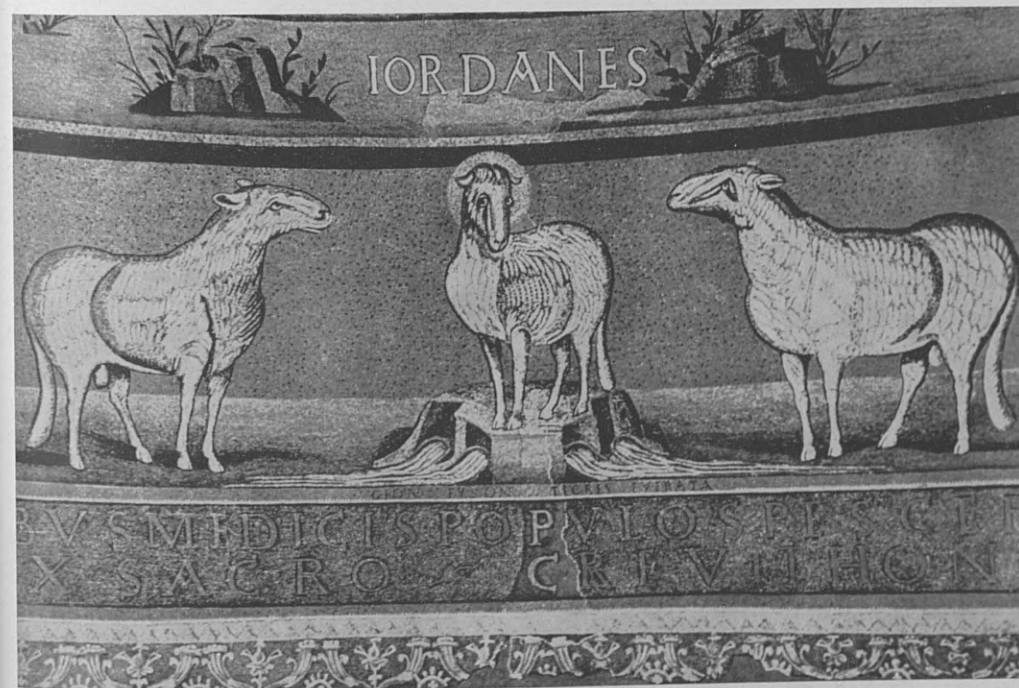


Fig. 20. — Roma. SS. Cosma e Damiano. Particolare del mosaico dell'abside. VI secolo.

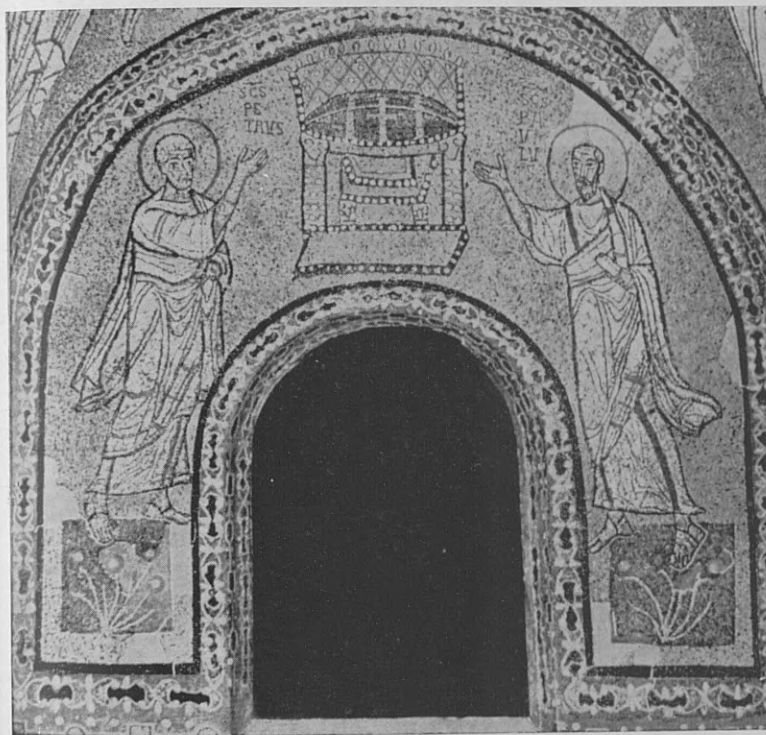


Fig. 21. — Roma. S. Prassede. SS. Pietro e Paolo. Particolare dei mosaici della cappella di S. Zenone, ca. 800.



Fig. 22. — Cortona. Museo diocesano. Fra Angelico, Pala dell'Annunciazione. Particolare, ca. 1430.

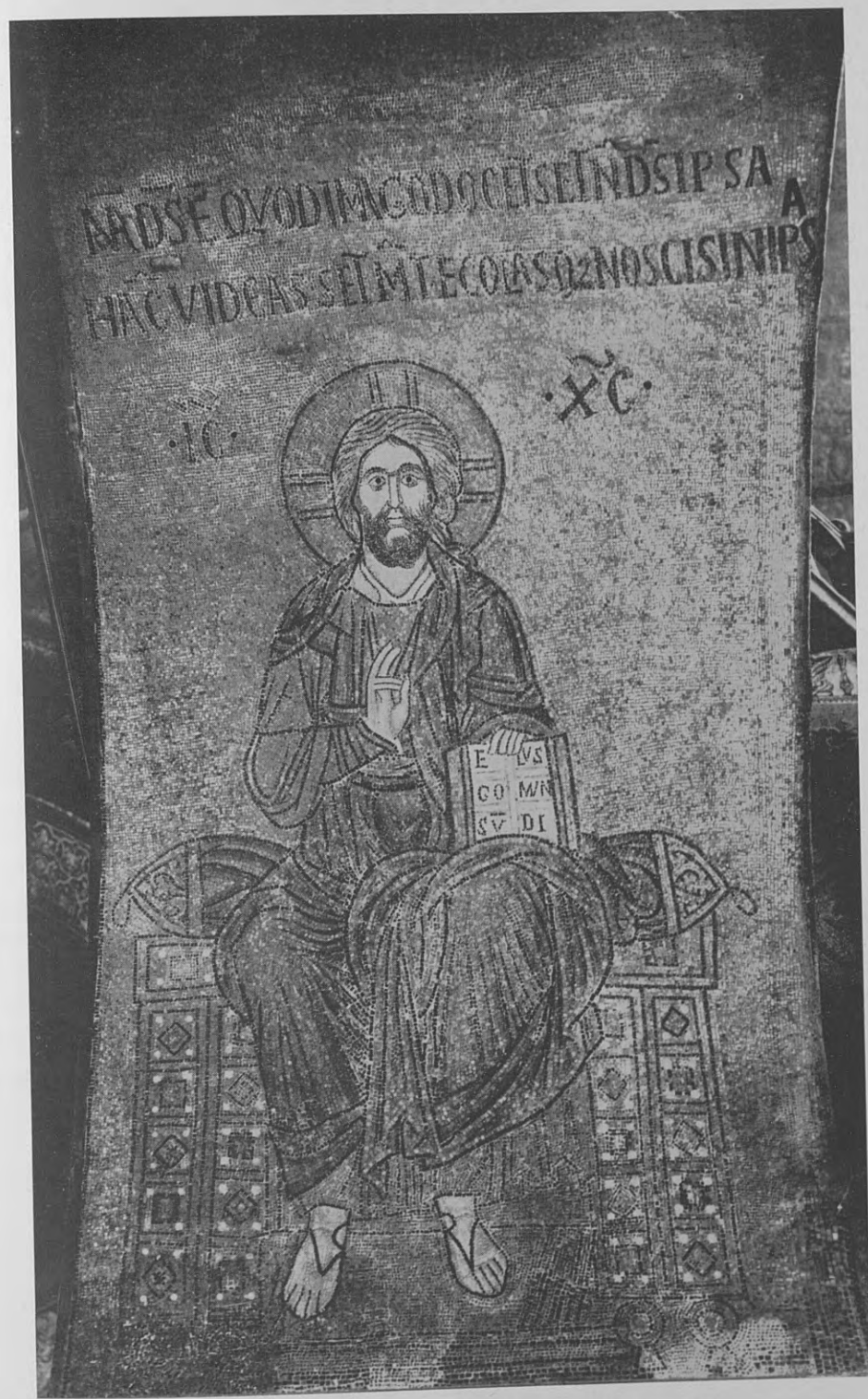


Fig. 23. — Venezia. S. Marco. Majestas Domini. ca. 1200.



Fig. 24. — Hieronimus Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593.

a) L'annunciazione.



b) « Non ti farai tesori sulla terra ».

DALLA PROMESSA ALLA SAPIENZA
TRAMITE LA DESCRIZIONE

*mihī enim vivere Christus est
et mori lucrum Phil 1, 21*

La scelta della *Visio* (o *Revelatio*) *Pauli*, di cui qui ci occuperemo, fra tanti testi che il Medioevo ci ha conservato in lingua latina e nelle relative versioni o parafrasi in volgare, non è casuale.

Il primo luogo la preminenza dell'elemento descrittivo nella *Visio Pauli* emerge con piena evidenza fin da una prima lettura del testo latino lungo e ancor più delle redazioni brevi di epoca medievale che da esso dipendono. La *Visio*, inoltre, è caratterizzata da una lunghissima tradizione, che parte dal supposto originale greco del III secolo e si spinge fino ai più recenti codici in latino e in volgare dei secoli XIV e XV. Per oltre un millennio, quindi, il nostro testo — copiato e tradotto, modificato e abbreviato — si diffuse in greco, in latino e in moltissime lingue orientali e occidentali raggiungendo ambienti diversissimi per cultura e tipo di cristianizzazione, ma fu dovunque positivamente apprezzato — come la stessa ampiezza della tradizione testimonia — sia in ambito conventuale sia, forse dagli stessi monaci o comunque dal clero, come strumento assai efficace per un tipo di predicazione e di catechesi rivolta al popolo in generale.

Il motivo del benevolo apprezzamento, e quindi della larga diffusione della *Visio*, non sembra essere stato indagato finora in maniera specifica, nonostante l'ampiezza delle ricerche condotte sulle varie fasi e vicende del suo testo. Tale motivo, a mio avviso, è costituito proprio dal

carattere descrittivo tipico della *Visio*, e mi è quindi sembrato opportuno presentare i risultati della mia ricerca ad un Convegno che alla descrizione è interamente dedicato.

Dall'angolazione e dalla motivazione particolare dell'indagine deriva l'opportunità di procedere seguendo essenzialmente il filo della versione latina lunga della *Visio Pauli* sia per rinvenire ed evidenziare il tipo di descrittività in essa presente, sia per analizzare le esigenze e le modalità che hanno condotto nell'ambito della storia della cultura religiosa al sorgere delle varie redazioni brevi in latino, poi tradotte o parafrasate nelle lingue volgari e, specialmente, nelle lingue germaniche. Tali versioni e parafrasi, infatti, non possono, a mio parere, essere esclusivamente indagate nell'ambito germanico o comunque del volgare, ma acquistano pieno senso e giusta luce solo se inserite e valutate come specifici momenti nella millenaria vicenda del testo della *Visione di Paolo*.

La redazione latina lunga della *Visio Pauli*, che è conservata nel codice *P* o parigino¹ (edito nel 1893 da M. R.

¹ Il ms *P* (nouv. acq. lat. 1631, Bibl. Naz. Parigi, sec. VIII), insieme ai codici *StG* (Biblioteca civica [Vadiana], St. Gallen, cod. 317, sec. IX) e *F* (frammento di Vienna, cod. 362, ff. 7^v-8^v, sec. XIV), offre il testo latino lungo della *Visio*. I tre codici costituiscono i migliori rappresentanti del testo greco ritenuto originale (ma a noi non pervenuto), come ha ampiamente dimostrato TH. SILVERSTEIN, *Visio Sancti Pauli. The History of the Apocalypse in Latin together with Nine Texts*, Studies and Documents IV, London 1935; per l'edizione dei testi del *StG* e di *F*, cfr. *ibid.*, pp. 131-147 e 149-152. I mss *P* e *StG* sono rappresentanti di un ramo (*L*¹) della tradizione latina del testo; ad altro ramo (*L*²) si riallaccia *F* insieme ad altri due codici, cioè *Z* (Zürich, Zentralbibliothek, Ms C 101/467) e *Gz* (Graz, Universitätsbibliothek, Ms 856), di recente scoperti e analizzati da Th. Silverstein (cf. *Id.*, *Visiones et revelaciones Sancti Pauli: una nuova tradizione di testi latini nel Medio Evo*, Accademia Nazionale dei Lincei - Quaderno N. 188, Roma 1974; *Id.*, *The Graz and Zürich Apocalypse of Saint Paul: an Independent Medieval Witness to the Greek*, in *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to R. W. Hunt*, Oxford 1976, pp. 166-180). Il repe-

James²) e dipende da un originale greco della metà del III secolo, si apre con un passo della II Epistola ai Corinzi³ nel quale Paolo dichiara « veniam autem ad visiones et revelationes Domini »⁴ e narra di 'un uomo', che è poi egli stesso, il quale quattordici anni prima fu rapito al terzo cielo « sive in corpore nescio sive extra corpus nescio, Deus scit »⁵, fu rapito in Paradiso « et audivit a r c a n a v e r b a quae non licet homini loqui »⁶. Alla citazione del-

rimento di questi nuovi testi permette a Silverstein una migliore sistemazione della tradizione manoscritta della *Visio* in un nuovo stemma (cf. *Visiones et revelaciones* cit., p. 15; *The Graz and Zürich Apocalypse* cit., pp. 178-179). Dal ramo *L*¹ (connesso ad un testo greco *Gr*²) derivano la maggior parte delle redazioni medievali della *Visio* e dei suoi adattamenti o versioni in volgare; al ramo *L*², che discende da un diverso testo greco *Gr*³, si riconnette (oltre ovviamente *F*, *Z*, *Gz*) la versione in tedesco medio (*K*), il cui originale è da porsi attorno al 1150 (cf. G. EHRISMANN, *Geschichte der Deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, II, I, München 1922 [rist. 1966], pp. 161-162), e il cui testo fu pubblicato da T. G. VON KARAJAN, *Deutsche Sprach-Denkmal des zwölften Jahrhunderts*, Wien 1846, pp. 109-110, e nuovamente edito con correzioni da C. VON KRAUS, *Deutsche Gedichte des zwölften Jahrhunderts*, Halle 1894, pp. 38-41 e 187 sgg. Per tale versione si veda anche *infra*, note 89-90 e contesto.

² M. R. JAMES, *Apocrypha anecdota*, Cambridge 1893, pp. 1-42; a questa edizione si farà riferimento con la sigla *VisP* seguita dalla indicazione del paragrafo e, in alcuni casi, della pagina e del rigo. Per le traduzioni di questo testo della *Visio*, spesso corredate da ampia bibliografia, cfr. M. R. JAMES, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1975 (rist. dell'edizione del 1953, ampliata rispetto all'edizione del 1924), pp. 525-555; H. DUENSING, in *Neutestamentliche Apokryphen in deutschen Übersetzung*, edd. E. HENNECKE - W. SCHNEEMELCHER, II, Tübingen 1971⁴, pp. 536-567 (edito anche in versione inglese *New Testament Apocrypha*, II, Trowbridge - Asher 1975², pp. 755-803); M. ERBETTA, *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, III, *Lettere e apocalissi*, Torino 1969, pp. 353-386; L. MORALDI, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, II, Torino 1971 (rist. 1975), pp. 1855-1907.

³ Cf. 2 Cor 12, 1-4.

⁴ 2 Cor 12, 1, cf. *VisP*, ed. James, p. 11, r. 1.

⁵ 2 Cor 12, 2, cf. *VisP*, ed. James, p. 11, rr. 2-3.

⁶ 2 Cor 12, 4, cf. *VisP*, ed. James, p. 11, r. 6.

l'Epistola segue nella *Visio* un passo (*VisP* §§ 1-2), che è interpolazione più recente, sul ritrovamento di un libro sigillato contenente la « reuelacio sancti Pauli » durante il consolato di Teodosio e Costanzio, cioè nell'anno 420 secondo le ricerche più recenti di Theodore Silverstein⁷, il maggiore studioso della tradizione latina della *Visio Pauli*. Questa parte introduttiva presenta, quindi, i motivi della pseudoepigrafia e del libro profetico sigillato, che sono caratteristici della letteratura escatologica anche canonica. La 'visio' o 'revelatio' oppure, col termine greco equivalente, 'apocalypsis' di Paolo è — a parte l'*Apocalisse* canonica di Giovanni — il testo più popolare a contenuto escatologico, secondo il parere di Silverstein⁸. Dal V secolo al XV la *Visio* si diffuse in decine di manoscritti latini; di essa si ebbero numerose versioni in lingue orientali e dall'VIII secolo in poi versioni e parafrasi in tutte le lingue dell'Europa medievale⁹, che è l'ambiente culturale che a noi interessa in questa sede.

La diffusione della *Visio* non fu ostacolata sostanzialmente dalla recisa condanna di Agostino¹⁰, il quale definisce l'opera « nescio quibus fabulis plenam », e nemmeno dalla posteriore inclusione della 'revelatio Pauli' tra i testi apocrifi elencati nel Decreto Gelasiano (da alcuni datato tra 520-530) e nella 'Lista dei sessanta libri canonici'¹¹ risalente al VII secolo.

⁷ Cf. *Visiones et revelaciones* cit., pp. 10-12; *The Graz and Zürich Apocalypse* cit., p. 178; si veda anche il suo precedente lavoro *The Date of the « Apocalypse of Paul »*, « *Medieval Studies* » 24 (1962), pp. 335-348.

⁸ Cf. TH. SILVERSTEIN, *The Vision of Saint Paul: New Links and Patterns in the Western Tradition*, « *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age* » 34 (1959), p. 199.

⁹ Cf. H. BRANDES, *Visio S. Pauli. Ein Beitrag zur Visionsliteratur*, Halle 1885; TH. SILVERSTEIN, *Visio Sancti Pauli* cit.; Id., *The Vision of Saint Paul* cit., pp. 199-248.

¹⁰ Nel *Tractatus in Ioannem* 98, 8 del 416, cf. PL 35, col. 1885.

¹¹ Per i due testi e la relativa bibliografia cf. E. HENNECKE-W. SCHNEEMELCHER, *op. cit.*, I, pp. 21-26; L. MORALDI, *op. cit.*, I, pp. 18-21 e 33. Per il Decreto Gelasiano si veda in particolare E. VON

La posizione di Agostino poggia su una esegesi puntuale del passo della II Epistola ai Corinzi. Egli sottolinea che proprio Paolo afferma di aver udito nel terzo cielo *ineffabilia verba*, che è traduzione dell'originale greco ἀρρητα ῥήματα¹² assai più appropriata rispetto ad *arcana verba* del testo vulgato dell'Epistola. E se queste parole ineffabili *non licet homini loqui*, secondo la testimonianza dell'Apostolo, chi sono coloro — chiede Agostino — *qui haec audeant impudenter et infeliciter loqui?*

Eppure proprio nella ineffabilità della esperienza mistica di Paolo si rinviene il motivo sia della diffusione della *Visio Pauli* sia della sua eccezionale divulgazione anche in lingue volgari.

Il rapimento di Paolo è parte integrante della missione dell'apostolo e della sua testimonianza, come l'autore della *Visio* cerca di dimostrare nei §§ 3-6 del suo testo. Ivi Paolo afferma che al terzo cielo « factum est uerbum Domini ad me [*scil.* Paulum] dicens: Loquere populo huic: usque quo delinquetis et apponitis peccatum super peccatum, et temptatis Dominum qui uos fecit? »¹³. Fra tutte le creature solo il genere umano pecca, afferma il Signore. E a questo punto, partendo dall'alto della creazione e scendendo verso il basso, hanno inizio le accuse del creato contro l'uomo: parlano il sole, la luna e le stelle, il mare e le acque, la terra, e ognuno di essi chiede con fondata motivi la condanna dell'uomo¹⁴. Ma la voce di Dio, dopo ogni accusa e alla fine di esse, risponde: « Impietates autem eorum ego agnosco: sed mea sanctitas patitur eos dum adusque conuertantur et peniteant », e aggiunge però immediatamente: « Sin uero non reuertantur ad me, ego eos iudicabo »¹⁵.

DOBSCHÜTZ, *Das Decretum Gelasianum, Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristliche Literatur XXXVIII 4* (dritte Reihe VIII), Leipzig 1912.

¹² Cf. 2 Cor 12, 4.

¹³ *VisP*, ed. James, § 3, p. 11, rr. 25-27.

¹⁴ *Ibid.*, §§ 3-6.

¹⁵ *Ibid.*, § 6, p. 13, rr. 14-17. Analoga affermazione si rinviene alla fine dei §§ 4, 5, 6, 10.

Il messaggio che Paolo trasmette, in virtù della sua visione, è in primo luogo un appello alla libera adesione a Dio secondo lo spirito e alla conversione del cuore e dei costumi, secondo un invito che risuona in tutta la Bibbia da Abramo all'*Apocalisse* di Giovanni e che il monachismo riprende dalla Scrittura e dai Padri per diffonderlo nell'Europa che si fa medievale.

A questa parte del messaggio di Paolo si ricollegano i §§ 7-10 della *Visio* che descrivono i due resoconti che gli angeli presentano a Dio, al tramonto e al mattino, su tutte le azioni del genere umano. La descrizione dell'assemblea celeste, delle sue fasi, degli atti quasi liturgici che accompagnano il resoconto è interamente funzionale, poiché trasporta in dimensione visiva la notazione che chiude questa sezione: « Cognoscite ergo, filii hominum, quia quecunque operantur a uobis, haec angeli referunt Deo, siue bona, siue mala »¹⁶.

Ma vi è una seconda parte nel messaggio di Paolo, quella che riguarda il giudizio per coloro che non si convertono; tale motivo, ripreso proprio alla fine¹⁷ del § 10, serve da trapasso verso la sezione seguente. Nei §§ 11-12, che fungono da raccordo, abbiamo un accenno indiretto ai due luoghi diversi che attendono peccatori e giusti, attraverso due rapide descrizioni di coloro che dominano i due ambienti. Sono, rispettivamente, gli 'angeli senza misericordia' e gli 'angeli della giustizia', i cui tratti vengono rapidamente delineati secondo la luminosità che da essi emana, ma che si configura nei primi come fuoco che scaturisce dai volti pieni di collera e nei secondi come splendore di sole e di oro.

Dopo questa prima visione, giocata sul contrasto, Paolo chiede di vedere le anime dei giusti e dei peccatori al momento in cui escono dal mondo. L'angelo, che è guida nella visione, secondo una tradizione veterotestamentaria ripresa

¹⁶ *Ibid.*, § 10, p. 14, rr. 32-33.

¹⁷ *Ibid.*, § 10, p. 14, rr. 30-31: « sin uero non reuertantur ad me, ego illos iudicabo ».

anche nell'*Apocalisse* di Giovanni, lo invita a guardare sulla terra. « Et respexi de celo in terra, et uidi totum mundum, et erat quasi nihil in conspectu meo: et uidi filios hominum quasi nihil essent, et deficientes, et miratus sum et dixi angelo: Haec est magnitudo hominum? »; alla meraviglia di Paolo l'angelo risponde: « Haec est, et hi sunt qui noceant a mane usque ad uesperam »¹⁸.

Lo sguardo sul mondo da una prospettiva celeste, che ne evidenzia l'angustia spaziale e morale, è motivo tipico della letteratura della visione. Anche a Benedetto nella contemplazione « omnis etiam mundus, uelut sub uno solis radio collectus, ante oculos eius adductus est », come nei *Dialogi*¹⁹ narra Gregorio Magno, il quale spiega in seguito che l'animo del contemplante in *Deo raptus* si dilatò e la luce interiore che lo pervase « ei quam angusta essent omnia inferiora monstrauit »²⁰. Analogamente e proprio dopo aver incontrato nel settimo cielo la luminosa sperula di S. Benedetto, Dante è invitato dalla sua guida, Beatrice, a guardare il mondo ai suoi piedi e in tale visione egli sottolinea sia l'angustia della terra (« e vidi questo globo /

¹⁸ *Ibid.*, § 13, p. 15, r. 32 - p. 16, r. 3.

¹⁹ Cf. *Dialogi* II, 35, 3 nell'edizione: GRÉGOIRE LE GRAND, *Dialogues*, edd. A. DE VOGÜÉ - P. ANTIN, vol. II, Sources Chrétiennes 260, Paris 1979, p. 238.

²⁰ Cf. *Dialogi* II, 35, 7 (in *op. cit.*, p. 240). Sulla visione di Benedetto cf. O. CASEL, *Zur Vision des hl. Benedikts*, « Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige » 38 (1917), pp. 345-348; P. HÖRGER, *Extra mundum fuit. Zur Vision des heiligen Benedikt nach Gregor dem Grossen*, in *Benedictus, der Vater des Abendlandes*, München 1947, pp. 317-340; A. SCHAUT, *Die Vision des heiligen Benedikt*, in *Vir Dei Benedictus*, Münster 1947, pp. 207-253; TH. DELFORGE, *Songe de Scipion et vision de saint Benoît*, « Revue bénédictine » 69 (1959), pp. 351-354; P. COURCELLE, *La vision cosmique de saint Benoît*, « Revue des Études Augustiniennes » 13 (1967), pp. 97-117; B. STEIDLE, *Die kosmische Vision des Gottesmannes Benedikt*, « Erbe und Auftrag » 47 (1971), pp. 187-196, 298-315, 409-414; D. N. BELL, *The Vision of the World and the Archetypes in the Latin Spirituality of the Middle Ages*, « Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age » 44 (1977), pp. 7-31 (su Benedetto, specialmente pp. 7-14).

tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante » *Paradiso* XXII, 134-135) sia la pervicace violenza dei suoi abitanti (« L'aiuola che ci fa tanto feroci, / volgendum' io con li eterni Gemelli, / tutta m'apparve da' colli alle foci » *ibid.*, 151-153).

La visione cosmica introduce Paolo, secondo il suo desiderio, ad una esperienza diretta del giudizio che Dio pronuncia per tre anime diverse: quella di un giusto, quella di un malvagio, quella di un secondo malvagio impenitente al punto da sostenere perfino dinanzi a Dio di non aver peccato. I tre episodi (§§ 14-18), che sono articolati secondo un'unica struttura, con gli angeli in funzione di avvocato o di accusatore e la corte celeste che inneggia alla giustizia divina dopo ogni sentenza, costituiscono una sezione ben definita, che ebbe ampio sviluppo autonomo nel Medioevo.

Della nostra *Visio*, come già si è accennato, oltre alla redazione latina lunga attestata da *P* e presente in modo però frammentario e a volte alterato in altri codici, si hanno infatti circa cinquanta manoscritti che costituiscono le 'redazioni latine brevi', le quali derivano dalla versione lunga, ma la riportano però parzialmente (limitandosi essenzialmente alla descrizione dell'Inferno, contenuta nei §§ 31-44 del testo lungo) con numerose abbreviazioni e interpolazioni. Tali 'redazioni latine brevi', attestate in codici dal VII al XV secolo, non possono essere condotte ad unità testuale; in base al tipo di episodi ripresi dal testo lungo e delle interpolazioni in esso introdotte, esse possono essere suddivise (come ha fatto Silverstein) in undici tipi o 'redazioni' diverse²¹ ma in vario modo interdipendenti.

²¹ Th. Silverstein fornisce edizioni di testi brevi della *Visio* in appendice sia al suo volume del 1935 sia al citato articolo (*The Vision of Saint Paul* cit.) del 1959; edizioni di due redazioni sono presenti inoltre nel già menzionato volume di Brandes del 1885. La I redazione è attestata da un codice di Vienna (edito in Brandes, pp. 65-71; Silverstein, 1935, pp. 153-155) e in un ms di Barcellona (Silverstein, 1959, pp. 204-211 e 226-229); la II redazione è riportata da un solo codice di Vienna (Silverstein, 1935, pp. 156-159). Della III redazione, di cui si hanno quattro varianti (*a* e *b*, *c* e *d*), Silverstein esaminò dapprima otto codici (editi nel volume del 1935, pp. 160-195) e in seguito altri due (pubblicati nell'articolo del

Nel testo breve, che è quindi quello tipicamente medievale e occidentale della *Visio Pauli*, l'episodio delle tre morti, descritto nei §§ 14-18 del testo lungo, compare in alcune redazioni, ma ridotto in primo luogo solo alla morte di un giusto e di un peccatore, posti a contrasto in una descrizione assai abbreviata e meno analitica. Inoltre l'episodio, che nel testo lungo chiude la prima parte di rivelazioni introduttive (§§ 1-18), e precede quindi immediatamente il viaggio di Paolo in Paradiso (§§ 19-30), è spostato nelle redazioni brevi all'interno della sezione dedicata all'Inferno (§§ 31-34 del testo lungo). La descrizione della diversa sorte delle due anime serve, infatti, nelle redazioni brevi da momento di trapasso fra l'itinerario di Paolo tra le varie pene infernali e il momento conclusivo del suo viaggio, costituito dalla tregua della pena²² nel giorno della domenica, che i dannati invocano e che Cristo concede per intercessione immediata di Paolo e di Michele, sua guida, e per le preghiere dei fedeli in suffragio dei defunti. La richiesta di misericordia da parte dei dannati trae motivo appunto dal contrasto tra la propria misera condizione e lo spettacolo dell'ingresso glorioso dell'anima giusta nella gioia del Paradiso.

Una tale collocazione dell'episodio delle due anime si rinviene in sei redazioni brevi (III, IV, V, VIII, IX, X);

1959, pp. 212-214 e 229-234). La IV redazione risulta la più diffusa; per essa Silverstein (1935, pp. 220-221) cita 27 mss e in seguito altri due (1959, pp. 203-204 e 247-248); tale redazione è edita da Brandes, pp. 75-80 (per altre edizioni cf. Silverstein, 1935, p. 221). Due codici attestano la V redazione (Silverstein, 1935, pp. 196-203); ed altri due la VI redazione (Silverstein, 1935, pp. 214-218). Le redazioni VII e VIII sono presenti ognuna in un solo codice (cf. Silverstein, 1935, rispettivamente, pp. 204-208 e 209-213), come le redazioni IX e X (Silverstein, 1935, pp. 218-224 e, rispettivamente, pp. 238-243 e 244-247); ad esse è da aggiungere la 'redazione di Bruxelles' riportata da un codice del XII secolo (Silverstein, 1959, pp. 214-218 e 234-238).

²² Per l'origine ebraica di tale tradizione rifluita nella *Visio*, cf. I. LÉVI, *Le repos sabbatique des âmes damnées*, « Revue des études juives » 25 (1892), pp. 1-13.

nella redazione VII la descrizione relativa solo all'anima buona è posta durante l'itinerario di Paolo tra le pene infernali; nella redazione di Bruxelles si parla soltanto, genericamente e alla fine del testo, di quattromila angeli e arcangeli « de Tartaris preliantes circa animam hominis ».

Lo spostamento dell'episodio delle due morti all'interno della sezione infernale, che così ampia diffusione ebbe nel Medioevo tramite le redazioni latine brevi, è di grande interesse in rapporto alla frequenza di tale motivo nelle letterature in volgare. La lotta per l'anima tra angeli e demoni costituisce, ad esempio, la parte iniziale del *Muspilli* alto-tedesco²³, scritto a Regensburg in Baviera nella prima metà del IX secolo e nato da un sincretismo tra fonti canoniche, apocriefe e pagane. Proprio dalla descrizione delle due morti traggono inoltre spunto i componimenti autonomi detti 'Dibattiti tra anima e corpo'²⁴ presenti nell'area romanica e ampiamente attestati in tutta l'area germanica. Basti pensare all'Inghilterra, dove all'*Address of the Soul to the Body* della fase anglosassone²⁵ segue il *Debate between the Body and the Soul* in epoca medio-in-

²³ Per tale testo cf. E. VON STEINMEYER, *Die kleineren althochdeutschen Sprachdenkmäler*, Dublin-Zürich 1916 (1971³), testo XIV.

²⁴ Sulle origini della leggenda e sulla sua diffusione nel Medioevo cf. TH. BATIOUCHKOF, *Le Débat de l'âme et du corps*, « Romania » 20 (1891), pp. 1-55 e 513-578.

²⁵ Il poemetto *Soul and Body I*, conservato nel ms di Vercelli ed edito in *Anglo-Saxon Poetic Records*, II, New York-London 1932 (rist. 1969), pp. 54-59, è costituito essenzialmente da due discorsi: nel primo (vv. 17-102) un'anima dannata rimprovera il corpo per il suo comportamento durante la vita e lo incolpa della triste sorte che ella deve ora sopportare; nel secondo (v. 135 sgg.) un'anima gloriosa rende partecipe della sua gioia il corpo, suo « carissimo amico » (v. 135a). Solo la prima parte del componimento è attestata con varianti anche nel codice di Exeter (*Soul and Body II*, edito in *Anglo-Saxon Poetic Records*, III, New York-London 1936 [rist. 1966], pp. 174-178). Sempre in ambiente inglese antico il motivo del rimprovero dell'anima al corpo compare anche in tre testi omiletici in prosa, cfr. R. WILLARD, *The Address of the Soul to the Body*, « PMLA » 50 (1935), pp. 957-983.

glese²⁶, e all'ambiente nordico antico, dove il componimento è attestato in numerosi codici islandesi e norvegesi²⁷, e nel più antico di essi (inizio del XIII secolo) reca ancora il titolo ormai inappropriato ma significativo di *Visio sancti Pauli Apostoli*²⁸. Troppo lungo sarebbe anche

²⁶ Se ancora è la sola anima a rivolgersi al corpo anche nei frammenti di Worcester databili alla fine dell'XI secolo o all'inizio del XII (cf. R. BUCHHOLZ, *Die Fragmente der Reden der Seele an den Leichnam in zwei Handschriften zu Worcester und Oxford*, Erlangen-Leipzig 1890 [rist. Amsterdam 1970]), all'allocuzione si sostituisce nel periodo inglese medio il dialogo, o meglio il contrasto, tra i due, come chiaramente risulta dai testi poetici del tardo XIII sec., presenti nell'edizione di W. LINOW (*Pe desputisoun bitwen þe bodi and þe soule*, Erlangen-Leipzig 1889 [rist. Amsterdam 1970]), la quale reca in appendice (*ibid.*, p. 113 sgg., a cura di H. Varnhagen) un'edizione del poema francese antico *Un samedi par nuit* sul medesimo tema. Sulla funzione parenetica e sull'uso omiletico del *Debate* nell'ambito della comunità cristiana nel Medioevo inglese cf. R. W. ACKERMANN, *The Debate of the Body and the Soul and Parochial Christianity*, « Speculum » 37 (1962), pp. 541-565.

²⁷ Attorno al 1200 è da porre il componimento, redatto in prosa e inserito tra testi omiletici, che è attestato nel codice AM 619 4° (ff. 75v-78r), scritto in Norvegia in un monastero di Selja o di Bergen verso il 1220, ed edito da C. R. UNGER (*Gammel norsk homiliebog*, Christiania 1864, pp. 190-195), G. T. FLOM (*Codex AM. 619 quarto. Old Norwegian Book of Homilies*, Urbana [Ill.] 1929, pp. 209-214), G. INDREBØ (*Gammel norsk homiliebok*, Oslo 1931 [rist. 1966], pp. 148-153). Tale testo, che ha come fonte il poema francese antico *Un samedi par nuit* (come già notava BATIOUCHKOF, *Le Débat cit.*, p. 28, nota 2 e p. 514 sgg.), è riportato anche da tre manoscritti islandesi (risalenti ai secoli XIV, XV e XVIII); l'intero corpus della tradizione è esaminato ed edito da O. WIDDING-H. BEKKER-NIELSEN, *A Debate of the Body and the Soul in Old Norse Literature*, « Mediaeval Studies » 21 (1959), pp. 272-289.

²⁸ Tale titolo, che compare nell'AM 619 4°, è conservato dagli editori Unger e Indrebø, mentre Flom, pur riportandolo nel testo della sua edizione (*op. cit.*, p. 209), preferisce denominare il nostro componimento come « Debate between the Body and the Soul » sulla base del suo contenuto. O. Widding-H. Bekker Nielsen ritengono che l'introduzione del 'titolo erroneo' sia forse dovuta allo scriba del codice, il quale non avrebbe avuto una buona conoscenza della *Visio Pauli* e avrebbe quindi confuso due testi diversi

solo elencare i passi connessi alla vicenda delle due anime che si rinvergono — nel Medioevo germanico occidentale e scandinavo — in poemi epici religiosi, in omelie, in prose di carattere agiografico.

Veniamo ora alla seconda parte (§§ 19-30) del testo latino lungo della *Visio Pauli*, secondo il cod. P, dedicata alla dimora dei giusti. Il viaggio²⁹ di Paolo, in quella che la *Visio* più volte indica come *terra repromissionis*, è caratterizzato da una crescente intensità di esperienza mistica e da una struttura lineare e compiuta sul piano descrittivo. I nomi dei giusti scritti su tavole d'oro appese alle colonne d'oro della porta d'oro del Paradiso accolgono Paolo (§ 19), che è poi affettuosamente salutato da Enoch, il quale però piange sul numero di coloro che non accettano le promesse di Dio (§ 20). Dal terzo cielo l'angelo conduce Paolo fino alle radici del mondo, donde gli appare nella sua luminosa interezza la terra della promessa sette volte più splendente dell'argento (§ 21), percorsa da un fiume di latte e miele, con alberi ricchi di decine di migliaia di frutti che si riproducono dodici volte all'anno (§ 22). Attraversato il lago Acherusio su una nave d'oro mentre s'innalza l'inno di tremila angeli, Paolo giunge infine alla *civitas Christi*.

(*art. cit.*, p. 276). In realtà se, come a mio avviso si può con buoni motivi ritenere, la diffusione dei *Debates* è legata alla precedente divulgazione della *Visio*, il titolo attestato nel codice delle *Omelie norvegesi* costituisce non un banale fraintendimento, ma è anzi un significativo indizio dell'antica correlazione tra i due testi, la quale in epoche più recenti perde di trasparenza per il graduale decadimento d'interesse dei confronti della *Visio*.

²⁹ Per un esame comparativo del 'viaggio celeste' in differenti ambiti religiosi cf. W. BOUSSET, *Himmelsreise der Seele*, « Archiv für Religionswissenschaft » 4 (1901), pp. 136-169, 229-273. Per il tema del Paradiso in ambiente monastico cf. GABRIELLA LODOLO, *Il tema simbolico del Paradiso nella tradizione monastica dell'Occidente latino (secoli VI-XII)*, « Aevum » 51 (1977), pp. 252-288 (*Lo spazio del simbolo*) e *ibid.* 52 (1978), pp. 177-194 (*Lo svelamento del simbolo*). Per un'analisi tipologica delle visioni cf. P. DINZELBACHER, *Die Visionen des Mittelalters. Ein geschichtlichen Umriss*, « Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte » 30 (1978), pp. 116-128.

E qui la descrizione abbandona la linea ascendente³⁰ per muoversi su un piano orizzontale e in un ambiente a struttura chiusa e perfetta, nel quale la progressione verso il centro coincide con il graduale avvicinamento al culmine della visione.

La città di Cristo è d'oro e circondata da dodici mura che racchiudono dodici torri; nel perimetro si aprono dodici porte e intorno ad esso scorrono quattro fiumi: di miele, di latte, di vino, di olio (§ 23). Dopo aver percorso la città all'esterno e aver incontrato presso i quattro fiumi vari gruppi di anime, tra cui profeti e patriarchi (§§ 24-28), Paolo è introdotto all'interno delle dodici mura, che — come l'angelo spiega — indicano la gradualità della beatitudine secondo il grado di spoliamento di sé per Cristo da ognuno raggiunta. Su troni d'oro collocati su ogni porta Paolo ammira dodici uomini con diademi d'oro e pietre preziose: sono i seggi di coloro « qui bonitatem et intellectum habebant cordis et semetipsos stultos fecerunt propter dominum deum »³¹. Nel mezzo della città è un grande altare e vicino ad esso David, nella realizzazione della contemplazione perfetta, canta al centro di Gerusalemme quell'alleluia eterno, al quale dalle porte e dalle torri si risponde, e che riempie tutta la città di Cristo con le sue sillabe che, secondo l'*Ebrayca loquella*, significano « Benedicamus eum omnes in unum »³².

Con questo canto corale di lode, in cui la tensione verticale verso il Cristo e l'abbraccio orizzontale della

³⁰ Lo spostamento spaziale in senso verticale risulta spesso, nei testi medievali, quasi visualizzazione di un sistema etico « che ha il suo gradino più alto in cielo e quello più basso nell'inferno », come acutamente sottolinea JU. M. LOTMAN, *Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi*, (traduzione dell'articolo pubblicato in *Trudy po znakovym sistemam*, II, Tartu 1965, pp. 210-216), in JU. M. LOTMAN-B. A. UPENSKY, *Tipologia della cultura*, Milano 1975, pp. 183-192 (citazione da p. 183). Per il movimento verticale e orizzontale nella *Divina Commedia*, cf. *infra*, nota 100 e contesto.

³¹ *VisP*, ed. James, § 29, p. 27, rr. 3-4.

³² *Ibid.*, § 30, p. 28, r. 2.

carità fraterna si fondono fino a coincidere, la visione tocca il suo culmine e raggiunge la realizzazione perfetta.

Gli elementi descrittivi, presenti in questa seconda parte della *Visio*, sono interamente funzionali al significato della visione stessa: l'oro, l'argento, le gemme e lo splendore che li accompagna sulle costruzioni e sui volti degli uomini sono in funzione della gloria celeste; l'opulenza dei frutti e dei fiumi si raccorda all'abbondanza dei doni di Dio; la struttura compiuta della *civitas* è in rapporto alla perfezione del regno; a questa si ricollegano anche i numeri simbolici³³ (tre, quattro, sette, dodici, mille e suoi multipli) che scandiscono ogni momento della descrizione. L'autore della *Visio* è ovviamente erede di una lunga tradizione scritturistica che ha il suo culmine nell'*Apocalisse* giovannea, ma ne utilizza i dati in un modo, a mio parere, del tutto personale e nuovo sul piano narrativo.

La promessa di Dio ad Abramo, che riguarda la terra che gli mostrerà e la discendenza in cui sarà benedetto (*Genesi* 12, 1-2), è riproposta a Mosè, capo del popolo in esilio, che sarà condotto « in terram quae fluit lacte et melle » (*Esodo* 3, 8) per virtù di un'elezione: « et assumam vos mihi in populum et ero vester Deus »³⁴ (*Esodo* 6, 7).

Con Salomone, il discendente di David cui sarà con-

³³ Per il significato e il valore di tali numeri e per la bibliografia concernente il simbolismo numerico cf. T. PÀROLI, *Il Cristo I anglosassone: tematica e struttura*, « AION-N » 22 (1979), pp. 230-247.

³⁴ Il tema dell'elezione del popolo ritorna costantemente la Scrittura dall'*Esodo* all'*Apocalisse* con sintagmi del tutto analoghi a quello di *Ex* 6, 7 in quindici casi, cf. *Jr* 7, 23; 11, 4; 30, 22; 31, 31; 32, 38; *Bar* 2, 35; *Ez* 11, 20; 14, 11; 36, 28; 37, 27; *Za* 8, 8; *2 Cor* 6, 16; *Hbr* 8, 10; *Apc* 21, 3; espressioni affini ma variate si rinvencono in *Dt* 29, 13; *1 Sm* 12, 22. I passi sono stati reperiti tramite B. FISCHER, *Novae Concordantiae Bibliorum Sacrorum iuxta vulgatam versionem critica editam*, I-V, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977; da tale testo derivano anche le abbreviazioni dei titoli dei libri biblici.

cesso di edificare « la casa al nome del Signore » (*II Samuele* 7, 13), il rapporto del popolo con Dio è di nuovo approfondito in una nuova formulazione della promessa: « et ero ei in patrem, et ipse erit mihi in filium »³⁵ (*ibid.* 7, 14); queste parole, rivolte da Dio a David tramite Natan, attuano il passaggio dalla elezione alla adozione, dalla potenza alla sollecitudine paterna e segnano l'inizio del messianismo regale nella storia della salvezza.

Nel messaggio dei profeti³⁶ s'istituisce un legame permanente tra la promessa di Dio e il tempio o la città in cui il tempio si trova. Le profezie sulla distruzione o ricostruzione di Gerusalemme e del suo tempio esprimono una costante ambivalenza semantica; esse si riferiscono cioè ad obiettivi immediati di restaurazione morale o storica di Israele e nel contempo additano un altro ben più radicale e profondo mutamento in cui l'umanità intera è coinvolta. I popoli verranno a banchetto a Gerusalemme e sul suo monte santo adoreranno il Signore, annuncia il Protoisaia (*Isaia* 25-27). Per Geremia il Signore scriverà il patto nuovo nel cuore del suo popolo (*Jr* 31, 33) finché: « Ecce dies veniunt, dicit Dominus, et aedificabitur civitas Domino [...] non evelletur et non destruetur ultra in perpetuum » (*ibid.* 31, 38. 40). L'angelo geometra, che accompagna Ezechiele, misura ogni angolo del tempio, ne descrive ogni particolare, suddivide ogni palmo della città e del paese; ma tutto il senso della visione — la quale si estende per ben otto capitoli — è racchiuso nella breve frase finale « Nomen civitatis ex die illa: Dominus ibidem » (*Ez* 48, 35) cioè ' il Signore e là ' dall'ebraico ' Jahwehsham '.

³⁵ Il motivo dell'adozione si riscontra anche altrove, ma sempre in testi fortemente messianici, cf. *Ps* 2, 7; 88, 27; *Apc* 21, 7.

³⁶ Per il problema della connessione, da alcuni non accettata, tra testi profetici e apocalittici nell'ambito della Scrittura cf. B. CORSANI, *L'apocalittica fra Antico e Nuovo Testamento*, « Protestantissimo » 27 (1972), pp. 15-22; R. NORTH, *Prophecy to Apocalyptic via Zechariah*, « Supplements to Vetus Testamentum » 22 (1972), pp. 47-71; M. D. GOULDER, *The Apocalypse as an Annual Cycle of Prophecies*, « New Testament Studies » 27 (1981), pp. 342-367.

che per assonanza richiama il nome della Gerusalemme terrena, ma conduce molto al di là di essa. Le otto visioni di Zaccaria (*Za* 1-8) culminano nella dettagliata descrizione del regno di Dio (*ibid.* 8), di una Gerusalemme senza mura, difesa solo dal suo Signore, in cui i popoli si uniscono a Israele in pace e fratellanza.

La promessa escatologica, che è stata terra e discendenza, regno e tempio, e con i profeti viene a coincidere con Jahwe stesso, è ormai attuata nel tempo nuovo inaugurato dall'Agnello secondo l'*Apocalisse* di Giovanni. La nuova Gerusalemme celeste che Giovanni vede « descendentem de caelo a Deo » è il luogo dove storia e metastoria s'incontrano, poiché da essa la storia acquista il suo significato. La *civitas nova* è il luogo dove Dio abiterà con gli uomini, secondo il rinnovarsi dell'antica promessa, che Giovanni subito ricorda nelle due forme, quella dell'elezione (« et ipsi populus eius erunt » *Apc* 21, 3) e quella dell'adozione tramite il Cristo (« et ille erit mihi filius » *Apc* 21, 7). La Gerusalemme di Giovanni è circondata da un alto muro, ma le sue dodici porte sono sempre aperte, perché nella città non vi sarà mai notte « nam claritas Dei illuminavit eam, et lucerna eius est Agnus » (*Apc* 21, 23). Nella città nuova Giovanni non scorge alcun tempio perché « Dominus enim Deus omnipotens templum illius est, et Agnus » (*Apc* 21, 22); ma in essa egli vede scorrere il fiume dell'acqua di vita « splendidum tamquam crystallum, procedentem de sede Dei et Agni » (*Apc* 22, 1) offerto a compimento della promessa: « et qui sitit, veniat, et qui vult accipiat aquam vitae gratis » (*Apc* 22, 17).

Nei libri profetici dell'Antico Testamento la descrizione del tempio, concentrata in rapidi cenni o diluita con minuziosità quasi pedante (come in Ezechiele), appare comunque d'interesse in fondo non primario per l'autore, poiché è trattata come una figurazione intesa a mediare il riposto senso del messaggio profetico. Nella 'città nuova' di Giovanni la descrittività è tutta in funzione del simbolo e del significato potente che ne scaturisce a legare con antiche parole nuove realtà; gli elementi descrittivi si fon-

dono e si trasfigurano perché il loro senso li sovrasta fino ad annullarne i contorni.

Nella *Visio Pauli*, invece, il rapporto tra descrizione e messaggio si configura in modo più articolato. L'autore riprende il tema della promessa che scandisce come un *refrain* tutto il suo testo. Ma la Gerusalemme della *Visio* possiede una realtà descrittiva, precisa e attenta anche ai particolari. L'angelo interpreta via via per Paolo il senso di ciò che gli viene mostrato, ma la esegesi scaturisce dalla descrizione, s'accorda con essa e non la sovrasta. Il simbolo non vanifica le mura della città. Al contrario, invece, proprio dalla descrizione puntuale dell'armonia formale della *civitas Christi* emerge il senso della perfezione che essa racchiude. Il fatto che la descrizione sia interamente funzionale alla proclamazione della promessa escatologica ormai realizzata contribuisce quindi a rafforzare e a far emergere l'elemento descrittivo come primario nell'economia del testo.

La proclamazione della promessa escatologica tramite la descrizione rappresenta solo la prima parte del preciso intento dell'autore. La descrizione della *civitas Christi* costituisce certo un mezzo per comunicare agli uomini gli *ineffabilia verba* uditi da Paolo, ma a questo primo aspetto della funzione della *Visio* deve corrispondere in modo complementare la sollecitazione della risposta dell'uomo a quelle *repromissiones Dei*, che così spesso il nostro testo con dolore presenta come inascoltate.

La risposta dell'uomo dà compimento alla proposta di salvezza che con la promessa si esprime. Se in Giovanni l'appello agli uomini è rivolto da Cristo e dalla Chiesa tramite la già menzionata metafora dell'acqua di vita offerta in dono, il tema si presenta nella *Visio* in termini del tutto espliciti sul piano formale e con chiari intenti parnetici e omiletici insieme. La risposta a Dio è la conversione (« conuertentes ingressi sunt in repromissa Dei »³⁷) che consiste nella conoscenza e nella sequela del Signore

³⁷ *VisP*, ed. James, § 48, p. 39, r. 25.

(« cognouimus dominum et secuti sumus eum »³⁸) cioè nell'adesione alla volontà di Dio tramite il Figlio³⁹; essa si attua, nelle varie situazioni esistenziali, per mezzo della santificazione, dell'umiltà, della carità, della mansuetudine, della fede nel Signore al fine di essere eredi de suo regno⁴⁰.

La descrizione, quindi, tende a sollecitare l'uomo ad incamminarsi su una via di conversione secondo un invito, che nella *Visio* è costantemente ripetuto in termini assai espliciti e che costituisce il tema essenziale della sua quarta e ultima parte⁴¹ (la seconda visita del Paradiso), nella quale le esperienze dei vari patriarchi e profeti si presentano come veri *exempla* di uomini che tale via hanno scelto e percorso.

Alla promessa, quindi, l'uomo è invitato a rispondere con la conversione, che si attua nell'adesione costante alla volontà di Dio tramite l'ascesi. Non stupisce che questo messaggio della *Visio* abbia trovato ben presto risonanza in ambiente monastico. L'autore della *Regula Magistri*⁴², composta nel primo quarto del VI secolo in un luogo a sud-est di Roma (forse nei pressi di Subiaco, secondo l'autorevole proposta del suo maggiore studioso, Adalbert de Vogüé⁴³), è un appassionato lettore della *Visio Pauli*, che

³⁸ *Ibid.*, § 47, p. 38, rr. 26-27.

³⁹ *Ibid.*, §§ 46 e 47, p. 38, rr. 15-16 e 26-27.

⁴⁰ *Ibid.*, § 47, p. 38, rr. 27-30.

⁴¹ *Ibid.*, §§ 45-51.

⁴² La *Regula Magistri* (= *RM*) sarà citata secondo l'edizione di A. DE VOGÜÉ, *La Règle du Maître*, I-III, Sources Chrétiennes 105-107, Paris 1964-1965.

⁴³ A. MUNDÓ (in *L'authenticité de la Regula S. Benedicti*, « Studia Anselmiana » 42 [1957], pp. 104-158) aveva già notato che « il n'est pas exclu que [...] *RM* ait été écrite en entier dans l'Italie centrale au VI^e s. un peu avancé » (*ibid.*, p. 113). A. de Vogüé, dopo un approfondito esame anche comparativo, ha indicato il primo quarto del VI secolo come *terminus ad quem* per la stesura della *RM*, il cui uso egli localizza « vers le sud-est de Rome, en direction de Capoue et de Naples » (cfr. *La Règle du Maître* cit., I, pp. 221-233,

egli utilizza con notevolissima frequenza nel suo testo e che cita anche espressamente con il titolo di *reuelatio* di S. Paolo (*RM* 34, 10). Ci limitiamo qui a notare che ben tre volte⁴⁴ il Maestro nella *Regula* descrive il Paradiso e che in due di questi casi egli adopera *per excerpta* materiale tratto proprio dai §§ 20-29 della *Visio*. La prima descrizione del Paradiso dipendente dalla *Visio* chiude nella *Regola* il terzo capitolo, che segna l'inizio della sezione ascetica ed è dedicato a quell'arte spirituale che l'abate deve insegnare nel monastero. La visione del Paradiso, con i suoi ricchi frutti e la città d'oro, dà senso all'ascesi monastica; infatti — come sottolinea il Maestro — nel finale canto dell'alleluia i santi « gaudebunt se de perditione saeculi liberatos has diuitias caelestes a Deo in perpetuo meruisse » (*RM* 3, 94). Un'altra descrizione del Paradiso, tratta *ad verbum* dalla *Passio Sebastiani*, compare nella *Regula Magistri* al termine del cap. 10 sull'umiltà che chiude il

specialmente pp. 224 e 229). In seguito lo stesso de Vogüé ha precisato la sua tesi indicando Subiaco come la localizzazione più probabile per la *RM* (cf. *Id.*, *La Règle du Maître et les Dialogues de S. Grégoire*, « Revue d'histoire ecclésiastique » 61 [1966], pp. 44-76), e ha fornito ulteriori argomenti a favore della data e del luogo di composizione da lui proposti (cf. *Id.*, *Scholies sur la Règle du Maître*, « Revue d'ascétique et de mystique » 44 [1968], pp. 151-157).

⁴⁴ Cf. *RM* 3, 78-94, dove la *VisP* è utilizzata insieme a passi dell'*Apocalisse* di Giovanni e della *Passio Sebastiani*; *RM* 10, 94-117, che riprende *ad verbum* nei versetti 94-115 la *Passio Sebastiani* 13 e si ricollega al medesimo testo anche per i due versetti finali; *RM* 90, 16 sgg., che si basa essenzialmente sulla *VisP*, ma si serve anche dell'*Apocalisse* e di altri testi canonici, oltre che della *Passio Sebastiani*. È da sottolineare che nella *RM* non compare alcuna descrizione dell'Inferno, tranne un rapido accenno al fuoco inestinguibile e all'eterna pena della geenna in 90, 14-15. Sebbene, per fini ascetici, il precetto negativo '*declina a malo*' predomini nettamente nel testo sulla positività dell'esortazione '*fac bonum*', l'autore della *RM* appare evidentemente convinto che la descrizione della gioia celeste costituisce un argomento assai più persuasivo della rappresentazione dei tormenti infernali al fine d'indurre il monaco ad una profonda e completa conversione (sulla questione cf. A. DE VOGÜÉ, *La Règle du Maître* cit., I, p. 97).

programma ascetico; il Paradiso è qui *retributio*⁴⁵ per chi ha compiuto nei dodici gradi dell'umiltà quel lungo cammino ascetico che conduce *ad caritatem Domini*⁴⁶. Dalla *Visio* dipende nuovamente la rappresentazione del Paradiso inserita nel cap. 90 che tratta dell'anno di prova del novizio, il quale è istruito affinché « non suam, sed Dei faciat uoluntatem » (RM 90, 11) per ottenere la corona dell'eterna letizia (RM 90, 16). La presentazione della terra della promessa è, in questo passo, tutta giocata sul contrasto: la tenebra e l'oscurità della prigione e della persecuzione sofferte nel modo avranno il compenso del dorato splendore dell'eterna Gerusalemme; morendo a questo mondo cammineremo in eterno su quella terra. La promessa escatologica è, quindi, per il Maestro, alfa e omega di quella asceti, che costituisce per lui il momento primario della stessa vita monastica.

Nella Regola di Benedetto⁴⁷, la quale nei primi sette capitoli dipende strettamente dal Maestro, la tensione escatologica pervade tutto il testo dai primi versetti del Prologo alla chiusa del capitolo finale. Il tema escatologico è presente in oltre sessanta versetti, e in almeno trenta di questi il testo di Benedetto è tratto dalla *Regula Magistri*⁴⁸.

⁴⁵ RM 10, 92.

⁴⁶ RM 10, 88-89.

⁴⁷ La *Regula Benedicti* (= RB) sarà qui citata secondo l'edizione di R. HANSLIK (Vindobonae 1972). Per il confronto con la RM si sono utilizzati i volumi *La Règle de Saint Benoît*, a cura di A. DE VOGÜÉ-J. NEUFVILLE, I-VI, Sources Chrétiennes 181-186, Paris 1971-1972.

⁴⁸ Nei seguenti 24 passi di tono escatologico il testo della RB coincide con quello della RM o presenta rispetto ad essa minime variazioni, cf. RB Prol. 5-7, 17, 20, 21, 22-28, 39, 42; 2, 6. 9. 10. 14. 37. 39; 4, 44. 45. 47; 6, 5; 7, 5. 11. 24. 30. 33. 36. 39. 64. In altri sei passi la RB presenta un testo analogo alla RM ma con mutamenti più rilevanti, cf. Prol. 50; 2, 38; 4, 46. 76-77; 5, 3. 10-11; assai interessante risulta in questa sede RB 4, 46 « uitam aeternam omni concupiscentia spiritali desiderare » in cui è sparito il riferimento alla Gerusalemme celeste presente nel passo parallelo di RM 3, 51 « uitam aeternam et Hierusalem sanctam desiderare ». Inoltre, una sostanziale innovazione di Benedetto rispetto al Maestro (cf. RM

Eppure nella Regola benedettina manca completamente qualsiasi descrizione del Paradiso. Il Decreto Gelasiano, che sarebbe quindi posteriore alla Regola del Maestro e precedente⁴⁹ a quella di Benedetto, con la condanna della *Visio Pauli* e degli altri apocrifi ha certo influito sulla decisione con cui Benedetto omette⁵⁰ com-

10, 90) si rinviene in RB 7, 69, che presenta l'amore di Cristo come fine e motivazione essenziale della vita monastica. Numerosi sono, infine, i passi della RB nei quali il motivo escatologico compare indipendentemente dalla RM; cf. le seguenti 22 testimonianze in RB 2, 34; 3, 11; 25, 4; 31, 8-9. 16; 40, 4; 41, 5; 55, 22; 57, 6; 58, 18; 63, 3; 64, 6. 7. 10. 21; 65, 9. 22; 71, 2; 72, 1-2. 12; 73, 4. 8.

⁴⁹ Il diverso atteggiamento delle due Regole nei confronti degli apocrifi, e quindi il loro rapporto con il Decreto Gelasiano, costituiscono elementi essenziali per la datazione dei due testi.

⁵⁰ Come ha recentemente evidenziato C. GINDELE (*Gerichtsen-gel und Gerichtsreden der Visio Pauli in der Magister- und Benediktisregel und bei Cäsarius*, « Regulae Benedicti Studia » 3/4 [1974-75], pp. 15-34), tre versetti della RB concordanti con la RM si ricollegano alla *Visio Pauli*. In essi si tratta sia dei cosiddetti *angeli renuncii* (cf. *supra*, nota 16 e contesto), la cui opera è ricordata nei versetti RB 7, 13. 28 che dipendono rispettivamente da RM 10, 13. 39, in cui sono utilizzati i §§ 7 e 10 della *VisP*, sia di quell'invito alla conversione, come unico mezzo per evitare il giudizio, che spesso ritorna nella *Visio* (cf. *supra*, nota 15 e contesto) e che appare ripreso nelle sue linee essenziali in RM 10, 40 rifluito in RB 7, 30. I tre citati versetti della RM, collegati alla *VisP*, sono stati, a mio avviso, conservati in RB 7, 13. 28. 30, perché non risulta immediatamente evidente, e probabilmente non fu individuata, la loro connessione con la *Visio*. L'oscuramento della fonte è dovuto sia alla brevità della menzione sia alla genericità della terminologia adottata in RM e ancor più in RB per quegli angeli che hanno il compito di riferire sulle azioni degli uomini; essi vengono detti semplicemente *angeli* in RM 10, 13 e RB 7, 13, oppure *deputati angeli nostri* in RM 10, 39 che diviene *angeli nobis deputati* in RB 7, 28. È da notare che di *angeli* si è già parlato poco prima nel medesimo capitolo (RM 10, 6 da cui RB 7, 6) a proposito della scala di Giacobbe secondo Gn 28, 2, e che, autonomamente, Benedetto fa di nuovo riferimento agli angeli in RB 19, 5-6 partendo dalla citazione puntuale di un altro testo perfettamente canonico come il Ps 137, 1. Il rapporto con la *Visio* è certo interessante per i critici al fine di risolvere i problemi di datazione delle due Regole, come Gindele ha puntual-

pletamente le descrizioni del Paradiso dei capitoli 3 e 10 della *RM*, dei quali utilizza invece ampiamente altri settori del testo per i propri capitoli 4 e 7 dedicati agli strumenti delle buone opere e all'umiltà.

Ma il motivo profondo della censura di Benedetto, che non accetta nel proprio testo nessuno dei numerosi passi descrittivi⁵¹ del Maestro anche quando non esistono

mente dimostrato. Ma, se si considera la rilevanza dei passi in questione nell'ambito dell'intera Regola di Benedetto e della connessione dei suoi primi capitoli con la *RM*, mi sembra emerga con evidenza che la menzione degli angeli nei punti della *RB*, che sarebbero collegati alla *VisP* tramite la *RM*, non differisce sostanzialmente da analoghi riferimenti basati su testi canonici. Si può, perciò, dedurre che Benedetto non collegò quei passi del testo della *RM* alla fonte apocrifia e non operò quindi quella censura a lui consueta nei confronti di brani chiaramente derivanti da opere non canoniche.

⁵¹ È sufficiente pensare al lunghissimo *excursus* sui girovaghi in *RM* 1, 13-74, che interrompe la continuità del cap. 1 in cui sono esaminati i vari generi di monaci. Benedetto condensa in un versetto (*RB* 1, 10) i primi due del Maestro (*RM* 1, 13-14) e chiude la questione con un solo altro versetto (*RB* 1, 11), nel quale elenca le gravi pecche dei girovaghi e lapidariamente li valuta definendoli « et per omnia deteriores sarabaitis », peggiori cioè perfino di quel « taeterrimum genus » (*RB* 1, 6), già duramente biasimato in *RB* 1, 6-9 (dove pure abbrevia rispetto al parallelo *RM* 1, 6-10, cogliendo solo l'essenziale e tralasciando proprio il versetto descrittivo di *RM* 1, 10). Il passo sui girovaghi, che è sentito quale *excursus* dallo stesso autore come si ricava da *RM* 1, 75 (cf. A. DE VOGÜÉ, *La Règle du Maître* cit., I, pp. 182, 192, 195), non si può certo a mio avviso definire una satira (quale è considerato dal DE VOGÜÉ, *La Règle du Maître* cit., I, *passim*), poiché di tale genere letterario non possiede né i connotati stilistici né la finezza di tono e d'intuizione. L'*excursus* possiede, a mio avviso, piuttosto i caratteri di una farsa, che ha come sfondo un ambiente rurale e suburbano e nella quale l'autore si esprime con toni di così viva e a volte indignata partecipazione, da far pensare che nel passo siano rifluite — affastellate in successive descrizioni e non ancora decantate in satira — le numerose esperienze negative che il Maestro e i suoi monaci vissero nei loro incontri con i girovaghi. Il carattere di farsa popolare emerge dalla molteplicità delle situazioni narrate, dalla descrittività minuziosa adottata per ognuna di esse, dal tipo del lessico usato e in particolare dalla sovrabbon-

problemi di Canone, va ricercato nella linea spirituale dell'intera sua Regola e nella meta cui essa tende. Benedetto è profondamente conscio della dimensione ascetica cui dedica i capitoli 3-7, ripresi — come si è detto — in gran parte dal Maestro, ma l'ambiente della Regola in cui egli li presenta dona a tali capitoli luce e prospettive del tutto nuove. Essenziale nell'ascetismo di Benedetto è la dimensione della carità in rapporto alla persona di Cristo e alle relazioni vicendevoli tra fratelli⁵². In questo amore risiedono il senso e la direzione della *conversatio* come quella risposta all'appello di Cristo che alla pace celeste conduce come sua meta: « quisquis ergo ad patriam caelestem festinas, hanc minimam inchoationis regulam descriptam, adiuuante Christo, perfice » (*RB* 73, 8).

Benedetto propone quindi una risposta, che si dilata al di là dell'ascesi per raggiungere la sapienza, e coglie la promessa di Dio nella sua essenzialità. In un simile clima di rapporto intenso e privo di mediazioni, dove la sapienza della carità risponde alla promessa, la descrizione perde ogni funzione e motivo di esistere. Per il giudizio⁵³ e per

danza e dalla tipologia dell'aggettivazione. Pochi passi del Maestro sono più estranei di questo allo spirito dell'autore della *RB*, le cui scelte nei confronti della *RM* risultano non meno significative di quella parte del testo che egli autonomamente compone.

⁵² Nella sua relazione dal titolo *Ascetical Aspects of the Rule of Benedict (cc. 4 to 7)*, presentata al Congresso « San Benedetto nel suo tempo » (ottobre 1980) e attualmente in corso di stampa negli *Atti* a cura del 'Centro italiano di studi sull'alto medioevo' di Spoleto, A. WATHEN ha a lungo discusso sulla opportunità di usare il termine 'asceti' in relazione alla *RB*. In essa l'accento è posto, come egli sostiene, sull'azione divina e sulla sequela di Cristo da parte del monaco, sì che l'ascetismo di Benedetto tende fondamentalmente alla conoscenza di Cristo e alla carità vicendevole, senza ottemperare a due caratteri tipici dell'asceti quali l'individualismo e l'iniziativa dell'uomo. Per tali motivi A. Wathen indica, con persuasiva argomentazione, in *conversatio* l'equivalente latino più appropriato rispetto al greco *askésis*, mai usato del resto nella *Regula*, e mette in risalto nella figura di Benedetto non tanto l'asceta quanto il *vir sapiens*.

⁵³ Nel giorno del tremendo giudizio del Signore (cf. *RB* 2, 6, 9, 38; 4, 76; 31, 9; 4, 44; 7, 64; 64, 10), in quell'esame che ci attende

il mondo che ci attende bastano le consuete ed esplicite espressioni della Scrittura, spesso anche di Paolo, ma del Paolo canonico delle Epistole⁵⁴: il regno⁵⁵, la vita eterna⁵⁶, la mercede⁵⁷, la salvezza⁵⁸, la gloria⁵⁹, quella patria celeste⁶⁰ che è Dio stesso⁶¹; oppure il loro contrario — la pena eterna⁶², la geenna⁶³, la dannazione⁶⁴, la morte⁶⁵, l'inferno⁶⁶ — per chi la sapienza ha rifiutato rendendo vana

(cf. *discussio* in *RB* 2, 39), saremo chiamati a *rationem reddere* (cf. *RB* 2, 34. 37. 38; 3, 11; 31, 9; 63, 3; 64, 7; 65, 22); Dio si rivolgerà in quella occasione direttamente all'uomo (cf. *RB* 2, 14; 7, 30; 64, 21-22), come continuamente lo prepara a quell'ora solenne tramite le parole della Scrittura (cf. *RB* 31, 16).

⁵⁴ Le epistole paoline insieme al Vangelo di Matteo sono i testi cui più frequentemente ci si riallaccia nei passi della *RB* a contenuto escatologico. Si tratta a volte di echi fusi nel contesto della Regola (cf. Mt 12, 36 per *RB* 31, 9; Mt 25, 21 e *1 Tim* 3, 13 per *RB* 64, 21-22; *1 Cor* 3, 8 per *RB* 40, 4), a volte di citazioni puntuali, cf. Mt 7, 14 e *RB* 5, 11; Mt 10, 22 e *RB* 7, 36; Mt 18, 6 e *RB* 31, 16; *Rom* 8, 37 e *RB* 7, 39; *Rom* 14, 12 e *RB* 2, 34; *1 Cor* 2, 9 e *RB* 4, 77; *1 Cor* 5, 5 e *RB* 25, 4; *1 Thess* 2, 12 e *RB* Prol. 21. Per l'elemento escatologico in quest'ultimo testo di Paolo cf. C. L. MEARN, *Early Eschatological Development in Paul: the Evidence of I and II Thessalonians*, «New Testament Studies» 27 (1981), pp. 137-157.

⁵⁵ Cf. *RB* Prol. 21, 22, 39, 50.

⁵⁶ Cf. *RB* Prol. 17, 20, 42; 4, 46; 5, 10. 11; 6, 5; 7, 11; 72, 12.

⁵⁷ Per *merces* cf. *RB* 4, 76; 40, 4; 54, 6; per *retributio* cf. 7, 39; 55, 22.

⁵⁸ Per *salvus* cf. *RB* 7, 36; 25, 4; per *salvare* cf. 41, 5.

⁵⁹ Cf. *RB* Prol. 7; 5, 3 «*gloriam uitae aeternae*». Si vedano anche *RB* 7, 5 «*ad exaltationem illam caelestem [...]* uelociter peruenire»; 7, 33 «*necessitas parit coronam*».

⁶⁰ Cf. *RB* 73, 8 «*quisquis ergo ad patriam caelestem festinas*».

⁶¹ Cf. *RB* 71, 2 «*scientes [...] se ituros ad deum*»; 72, 2 «*zelus bonus, qui [...] ducit ad deum et ad uitam aeternam*»; 73, 4 «*ut recto cursu perueniamus ad creatorem nostrum*».

⁶² Cf. *RB* Prol. 7; 7, 33.

⁶³ Cf. *RB* Prol. 42; 4, 45; 5, 3; 7, 11. 69.

⁶⁴ Cf. *RB* 58, 18; e cf. 65, 9 «*eunt in perditionem*».

⁶⁵ Cf. *RB* 2, 10; 6, 5; 7, 24; 57, 5-6.

⁶⁶ Cf. *RB* 72, 1 «*separat a deo et ducit in infernum*».

la promessa e di ciò dovrà rendere conto *aequissimo iudici Deo*⁶⁷ *in die iudicii*⁶⁸.

Il primo Medioevo europeo è essenzialmente, anche se non esclusivamente, benedettino. Sembrerebbe quindi logico supporre che la censura di Benedetto, che segue al severo giudizio di Agostino e alla condanna gelasiana, possa aver inferto un duro colpo alla diffusione della *Visio Pauli*. Autorevoli rappresentanti benedettini continuano infatti a sostenere la linea ufficiale: in Inghilterra, ad esempio, contro la *Visio* si scaglia Aldhelm⁶⁹ nel suo roboante e faticoso latino; con tono assai più pacato la critica Ælfric⁷⁰ che riprende le argomentazioni di Agostino.

Ma in questa occasione la fantasia della storia supera il limite del biasimo ufficiale. La *Visio Pauli* continua ad essere copiata — spesso proprio in ambiente conventuale⁷¹ — e diffusa, ma specialmente nelle sue redazioni latine brevi che si limitano, come vedremo, alla sola descrizione dell'itinerario infernale; soltanto in due di esse (nella re-

⁶⁷ Cf. *RB* 3, 11.

⁶⁸ Cf. *supra*, nota 53.

⁶⁹ Cf. *De laudibus virginitatis*, PL 89, coll. 121-122, dove Aldhelm cita la «*Revelatio quam dicunt Pauli*» e parla di «*apocryphorum deliramenta*».

⁷⁰ *Homilies*, ed. B. THORPE, London 1843-1846, II, pp. 332-333. La *Visio* doveva essere diffusa e ben nota in Inghilterra nei secoli X e XI, dato che l'uso del suo testo lungo è attestato da due omelie in anglosassone, i cui autori non condividevano evidentemente la censura espressa da Aldhelm e da Ælfric, e usarono liberamente passi della *Visio* come fonte. Si vedano l'Omelia IV delle *Blikling Homilies* (ed. R. MORRIS, E.E.T.S. OS. 73, London 1880 [rist. 1967], p. 41); e l'Omelia XLVI attribuita a Wulfstan (cf. A. S. NAPIER, *Wulfstan: Sammlung der ihm angeschriebenen Homilien nebst Untersuchungen über ihre Echtheit*, Berlin 1883, I, pp. 233, 235-237).

⁷¹ L'ambiente monastico sembra quello proprio della diffusione della *Visio* sia nel mondo bizantino (cf. D. SERRUYS, *Une source gnostique de l'Apocalypse de Paul*, «*Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*» 35 [1911], pp. 194-202, specialmente p. 195), sia nell'Occidente cristiano (cf. R. P. CASEY, *The Apocalypse of Paul*, «*Journal of Theological Studies*» 34 [1933], pp. 1-32, specialmente p. 20).

dazione VI e in quella di Bruxelles⁷²) si rinviene un rapidissimo cenno al regno celeste. E quasi esclusivamente dalle redazioni brevi derivano le versioni in prosa e le parafrasi poetiche in lingue volgari: in anglosassone e in inglese medio, in antico nordico, nel tedesco medio e, per citare anche aree adiacenti alla zona germanica, in francese antico e in provenzale, e in irlandese.

L'esistenza di una versione anglosassone della *Visio* fu segnalata già da Silvestrein⁷³ nel 1935, in base ad una notizia da lui reperita in un volume di Th. Warton⁷⁴. Si tratta di un testo, contenuto nel ms Junius 85-86 (XI secolo) della Bodleian Library di Oxford ai ff. 3^r-11^v, solo di recente edito e analizzato⁷⁵. È sufficiente in questa sede sottolineare che la traduzione inglese antica si basa essenzialmente sul testo latino lungo della *Visio*, utilizzando sia la redazione P (edita da James) sia quella contenuta nel codice di S. Gallo⁷⁶, ma in modo a volte così indipendente da indurre a postulare l'esistenza di un'altra recensione latina, sì da spiegare anche quei passi anglosassoni autonomi rispetto a P e StG, ma affini al testo russo della *Visio*⁷⁷. Il codice anglosassone che contiene la versione della *Visio* sembra da ricondurre ad ambiente monastico⁷⁸.

Alle redazioni latine brevi della *Visio Pauli* sembrano invece connesse le quattro parafrasi poetiche e le due versioni in

⁷² Per la questione delle redazioni brevi e la relativa bibliografia cf. *supra*, nota 21.

⁷³ *Visio Sancti Pauli* cit., 1935, p. 16.

⁷⁴ *History of English Poetry*, London 1774, I, p. 19.

⁷⁵ Alla prima edizione con traduzione a fronte e breve introduzione a cura di ANNA MARIA LUISELLI FADDA (*Una inedita traduzione anglosassone della Visio Pauli*, [Ms Junius 85, ff. 3r-11v], « Studi Medievali » 15 [1974], pp. 482-495) è seguita la monografia di ANTONETTE DI PAOLO HEALEY, *The Old English Vision of St. Paul*, Speculum Anniversary Monographs 2, Cambridge (Mass.) 1978, nella quale all'analisi del manoscritto e della lingua s'accompagna un'accurata indagine sulle fonti latine della versione anglosassone.

⁷⁶ Cf. LUISELLI FADDA, *art. cit.*, p. 484.

⁷⁷ Per la questione cf. DI PAOLO HEALEY, *op. cit.*, pp. 26-30. Per la versione russa della *Visio* si veda SILVERSTEIN, *Visio Sancti Pauli* cit., 1935, p. 25.

⁷⁸ Cf. DI PAOLO HEALEY, *op. cit.*, p. 15.

prosa⁷⁹ del periodo inglese medio, attestate in sette codici tra la seconda metà del XIII secolo e l'inizio del XV. Per i testi poetici, però, accanto alle fonti latine (e in particolare alla redazione IV, che tanta fortuna⁸⁰ ebbe nel Medioevo più tardo) sono da considerare anche le parafrasi poetiche francesi che con ogni probabilità furono note ai compositori inglesi, come emerge da un esame parallelo delle versioni poetiche nelle due lingue e dal loro confronto con il latino⁸¹.

Nell'ambiente nordico antico una versione in prosa della *Visio* ci è conservata⁸² nel ms AM 624 4°, pp. 293-297 (cui manca un foglio iniziale e che risale al tardo XV secolo) e in un frammento del ms AM 681c 4°, f. 1^r, dell'inizio del secolo XV. Tale versione è in gran parte connessa alla IV redazione latina breve, ma contiene anche passi da essa autonomi⁸³. Per le analogie lessicali e fraseologiche con le *Omelie norvegesi* questa traduzione della *Visio* è probabilmente da ricondurre al medesimo ambiente monastico norvegese che produsse le *Omelie* all'inizio del XIII secolo; nella tarda copia islandese sono infatti ancora presenti tracce di forme linguistiche norvegesi⁸⁴. L'influenza della *Visio Pauli* nell'ambiente culturale nordico è inoltre rintracciabile in altri testi, ad esempio nella *Michaels saga*⁸⁵, dedicata a colui che nella *Visio* è compagno di Paolo, e nel tardo poema norvegese *Draumkvæde*⁸⁶. Più tarda è la fedele traduzione danese (dalla IV redazione la-

⁷⁹ Le quattro parafrasi poetiche e una versione in prosa sono segnalate e analizzate da H. BRANDES, *Über die Quellen der mittelenglischen Versionen der Paulusvision*, « Englische Studien » 7 (1884), pp. 34-65, il quale riprende la questione anche nel suo *Visio S. Pauli* cit., 1885, pp. 58-62. L'edizione di una seconda versione in prosa è dovuta a E. KOLBING, *Eine bisher unbekannte me. Version von Pauli höllenfahrt*, « Englische Studien » 22 (1895), pp. 134-139.

⁸⁰ Per la redazione IV cf. *infra*, pp. 275-276.

⁸¹ Si vedano i lavori di Brandes e di Kolbing citati *supra*, nota 79.

⁸² Per l'edizione dei due testi cf. M. TVEITANE, *En norrøn versjon av Visio Pauli*, Årbok for Universitet i Bergen. Humanistik serie. 1964. 3, Bergen-Oslo 1965. Per una breve analisi del testo nordico cf. anche la voce *Paulusvisionen*, a cura di T. GAD, in *Kulturhistorik leksikon for nordisk middelalder*, XIII, Oslo 1968, coll. 154-155.

⁸³ Cf. TVEITANE, *op. cit.*, p. 4.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 5 sgg. e p. 14 sgg. Per le *Omelie norvegesi* cf. *supra*, note 27 e 28.

⁸⁵ Cf. M. TVEITANE, *Visio Pauli og den norrøne Michaels saga*, « Maal og Minne » 3-4 (1963), pp. 106-111.

⁸⁶ Cf. K. LIESTÖL, *Draumkvæde*, Oslo 1946.

tina della *Visio*) già menzionata da Brandes⁸⁷ e in seguito nuovamente edita, nell'ambito di versioni e parafrasi di apocrifi sulla vita di Maria e di vite di sante, da C. J. Brandt⁸⁸. Nel manoscritto *Series nova* 338 Bl. 1 (databile alla fine del XIII secolo) della Biblioteca Nazionale di Vienna è conservato un testo poetico tedesco medio⁸⁹, con tracce di dialetto bavarese, divisibile — sulla base del contenuto e dell'aspetto stilistico e metrico — in due parti⁹⁰. La prima parte (testo A) è connessa ad una redazione latina della *Visio Pauli*; la seconda (testo B) si occupa essenzialmente del futuro dell'anima dopo la morte ed è da inquadrare piuttosto tra i componimenti concernenti la 'leggenda dell'anima e del corpo'. Il frammento A (risalente alla metà del XII secolo) tratta della visita di Paolo in Paradiso; la sua fonte è quindi un testo lungo della *Visio*, vicino alla recensione L² per l'uso della terza persona, ma in alcuni punti affine alla recensione L¹. Sempre nell'ambito tedesco si rinvencono inoltre due versioni in prosa⁹¹ che sono connesse, sia pure con alcune varianti, alla III redazione latina breve della *Visio*, e riportano quindi il viaggio di Paolo tra le pene infernali. Le sei versioni rimate della *Visio* in francese antico⁹² dipen-

⁸⁷ Nel suo volume *Visio S. Pauli* cit., 1885, pp. 56-58, Brandes riporta la parte finale della versione danese, presente nei ff. 38v-41r del ms cartaceo K 4 (XV secolo) della Biblioteca Reale di Stoccolma, secondo l'edizione presente in *Herr Ivan Lejon-riddaren, en Svensk rimmad dikt*, edd. J. W. LIFFMAN-G. STEPHENS, Stockholm 1849, p. CXII sgg.

⁸⁸ Cf. *De hellige kvinder, en legende-samling*, ed. C. J. BRANDT, Kjöbenhavn 1859, pp. 24-28. Per tale raccolta cf. la voce *Hellige kvinder*, a cura di T. GAD, in *Kulturhistorisk leksikon* cit., VI, Oslo 1961, coll. 404-407.

⁸⁹ Per le prime edizioni di tale testo cf. *supra*, nota 1; una nuova edizione in *Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts*, ed. F. MAURER, II, Tübingen 1965, n. 33, pp. 279-289.

⁹⁰ Per la dibattuta questione della divisione del testo in due parti distinte e per il problema delle fonti cf. V. MARTENS, *Die Frühmhd. 'Visio Sancti Pauli'. Untersuchungen zur Quellenfrage, in Würzburger Prosastudien II, Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters. K. Ruh zum 60. Geburtstag*, hrsg. von P. KESTING, München 1975, pp. 77-91.

⁹¹ Delle due versioni, attestate in codici del XV secolo, tratta ampiamente BRANDES (*Visio S. Pauli* cit., pp. 44-45), che fornisce anche il testo (*ibid.*, pp. 83-88).

⁹² Per tali testi cf. P. MEYER, *Notice sur un ms. bourguignon (Musée Britannique Addit. 15606) suivie de pièces inédites*, « Ro-

dono dalle redazioni latine brevi (in particolare dalla IV) e alcune di esse presentano specifiche connessioni con le parafrasi poetiche in inglese medio⁹³. Le due traduzioni provenzali sono invece in prosa: una⁹⁴ di esse dipende dalla IV redazione latina breve; la seconda⁹⁵ si basa invece sulle redazioni I e II, rispetto alle quali presenta anche alcune innovazioni⁹⁶.

Alla IV redazione breve si riconnette anche una versione irlandese, di cui ci è giunto un frammento, mentre in altro testo più tardo redatto in Irlanda gli elementi narrativi del viaggio di Paolo si fondono con quelli della descrizione delle 'due morti'⁹⁷.

Se versioni e parafrasi in volgare si basano per lo più sulle redazioni latine brevi, esiste però un testo, sia pure di ben altro respiro, sul quale la *Visio Pauli* nella sua redazione lunga sembra aver avuto notevole influsso. Proprio tale testo — la *Commedia* dantesca⁹⁸ — fornirà una visione

mania » 6 (1877), pp. 1-46 (specialmente pp. 11-16); BRANDES, *Visio S. Pauli* cit., 1885, pp. 46-55; P. MEYER, *La descente de Saint Paul en enfer. Poème français composé en Angleterre*, « Romania » 26 (1895), pp. 357-375; L. E. KASTNER, *Les visions françaises inédites de la descente de Saint Paul en enfer*, « Revue des langues romanes » 48 (1905), pp. 385-395 e *ibid.* 49 (1906), pp. 49-62, 321-351, 427-449; Id., *The Vision of Saint Paul by the Anglo-Norman Trouvère Adam de Ross*, « Zeitschrift für französische Sprache und Literatur » 29 (1905/6), pp. 274-290.

⁹³ Cf. BRANDES, *Über die quellen* cit., 1884, p. 49 sgg.

⁹⁴ Per il testo cf. K. BARTSCH, *Denkmäler der provinzialischer Litteratur*, Stuttgart 1856, pp. 310-313.

⁹⁵ Per il testo cf. A. JEANROY-A. VIGNAUX, *Voyage au purgatoire de St Patrice, Visions de Tindal et de St Paul*, Toulouse 1903, pp. 123-128.

⁹⁶ Per le fonti di tale versione cf. TH. SILVERSTEIN, *The Source of a Provençal Version of the Vision of St Paul*, « Speculum » 8 (1933), pp. 353-358.

⁹⁷ Per i due testi e relativi problemi cf. ST JOHN D. SEYMOUR, *Irish Versions of the Vision of St Paul*, « Journal of Theological Studies » 24 (1922), pp. 54-59; per ulteriore bibliografia cf. SILVERSTEIN, *Visio Sancti Pauli* cit., p. 100, nota 16 e p. 101; ST JOHN D. SEYMOUR, *Irish Visions of the Otherworld*, London 1930, pp. 181-182.

⁹⁸ Assai tormentato e contraddittorio appare l'atteggiamento della critica a proposito della conoscenza della *Visio* da parte di

così alta e compiuta da sostituirsi per popolarità e diffusione nel tardo Medioevo alla nostra *Visio*, fino a provocare un progressivo disinteresse verso di essa e una sua decrescente utilizzazione. Tra la *Visio Pauli* e la *Commedia* sono riscontrabili numerose concordanze in punti particolari⁹⁹: per esempio, il passaggio delle anime nel II canto del *Purgatorio* ricorda l'attraversamento del lago Acherusio compiuto da Paolo; i troni con i diademi al centro della *civitas Christi* si collegano al trono vuoto sormontato da corona che attende Arrigo VII di Lussemburgo nel canto XXX del *Paradiso*.

Ma più che richiami puntuali e singoli episodi interessa qui sottolineare alcuni aspetti strutturali e tematici che, abbozzati nella *Visio*, raggiungono nella *Commedia* più complessa e compiuta realizzazione. La struttura della Gerusalemme celeste della *Visio* con le dodici mura concentriche è visualizzazione su un piano orizzontale della gradualità della beatitudine che tende alla perfezione posta nel centro; così nel *Paradiso* dantesco struttura e gradualità

Dante, come ha delineato con la consueta esattezza TH. SILVERSTEIN, *Did Dante Know the Vision of St. Paul?*, « Harvard Studies and Notes in Philology and Literature » 19 (1937), pp. 231-247, al quale si rimanda per le citazioni puntuali. Ozanam fu il primo (1839) a suggerire che Dante conoscesse la *Visio* sulla base di *Inf.* II, 28-33; la sua tesi fu accettata e precisata con ulteriori esempi da P. Villari (1865), A. D'Ancona (1874), A. Graf (1888), L. Šepelevič (1891), C. S. Boswell (1908), G. Ricciotti (1932). Negativo appare invece l'atteggiamento di F. D'Ovidio (1897) e G. Vandelli (1934).

⁹⁹ Tali raffronti puntuali costituiscono la prova decisiva per affermare che Dante non solo conobbe la *Visio* ma ne utilizzò il testo latino lungo, cf. TH. SILVERSTEIN, *Dante and Virgil the Mystic*, « Harvard Studies and Notes in Philology and Literature » 14 (1932), pp. 51-82 (specialmente p. 71); Id., *Dante and the Visio Pauli* « Modern Language Notes » 47 (1932), pp. 397-399; Id., *Dante and the Legend of the Mī'rāj: The Problem of Islamic Influence on the Christian Literature of the Otherworld*, « Journal of Near Eastern Studies » 11 (1952), pp. 89-110 e 187-197 (specialmente pp. 93-96 e 107-109); A. RÜEGG, *Die Jenseitsvorstellungen vor Dante und die übrigen literarischen Voraussetzungen der « Divina Commedia »*, I, Einsiedeln-Köln 1945, pp. 255-291.

si ripresentano, ma in linea verticale, nel viaggio che tende al culmine perfetto¹⁰⁰. Per l'autore della *Visio* l'essenza della perfezione è il compimento della volontà di Dio e la gradualità della beatitudine è correlata al grado di adesione a tale volontà durante la vicenda terrena. Se Paolo si accontenta di questa spiegazione datagli dall'angelo¹⁰¹, Dante non riesce in un primo momento a conciliare il concetto di perfezione con l'esistenza di una gradualità nella beatitudine e provoca la risposta di Piccarda Donati: « la nostra volontà quieta / virtù di carità, che fa volerne / sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta » (*Par.* III, 70-72); fulcro della interpretazione è sempre la volontà divina (« E 'n la sua volontade è nostra pace » *Par.* III, 85) che è meta della via di perfezione e regola del regno celeste: « Chiaro mi fu allor che ogni dove / in cielo è paradiso, etsi la grazia / del sommo ben d'un modo non vi piove » (*Par.* III, 88-90). Nella sezione infernale della *Visio* sono evidenziate la differenziazione della pena secondo il tipo del peccato e la intensità del tormento secondo la gravità della colpa: due tipi di rapporto quindi che costituiscono il primo passo verso la più complessa formulazione del contrappasso dantesco.

Sono questi, a mio avviso, gli elementi interessanti che, oltre ai prestiti puntuali, evidenziano sia la funzione della *Visio Pauli* come una tra le molte fonti della *Commedia* sia il ruolo rilevante che il nostro testo svolge nella storia della letteratura della visione¹⁰².

¹⁰⁰ Per il movimento secondo l'asse orizzontale contrapposto alla spinta ideale verso l'alto cf. JU. M. LOTMAN, *Il viaggio di Ulisse nella « Divina Commedia » di Dante*, nel suo *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari 1980, pp. 81-102. Si veda anche *supra*, nota 30 e contesto.

¹⁰¹ *VisP*, ed. James, § 29, p. 26, rr. 25-32.

¹⁰² Cf. M. VOIGT, *Beiträge zur Geschichte der Visionenliteratur im Mittelalter*, Palaestra 146, Leipzig 1924 (rist. 1967); per ulteriore bibliografia cf. SILVERSTEIN, *Did Dante Know* cit., 1937, p. 232, nota 6; DINZELBACHER, *Die Visionen des Mittelalters* cit., 1978, p. 116, nota 1.

La visione della regione infernale costituisce la terza parte del testo latino lungo della *Visio Pauli*¹⁰³. A differenza della prima visione del Paradiso, che si presenta — come si è visto — con struttura unitaria e compiuta, la descrizione dell'Inferno appare come un insieme di scene frammentarie, legate in fondo solo dallo sguardo di Paolo che le osserva spesso sconvolto fino alle lacrime. Nemmeno la localizzazione della sede infernale è chiara, al di là di generici riferimenti ai punti cardinali: Paolo, trasportato di nuovo alle fondamenta dell'universo, guarda dapprima verso settentrione (§ 32), dove in seguito è condotto (§ 41) e di lì volge lo sguardo verso occidente¹⁰⁴ (§ 42). Dopo la visione della prima pena — un abisso senza misura dove giace chi non sperò aiuto dal Signore (§ 32) — Paolo piange per pietà ed è rimproverato dall'angelo che gli ricorda il dono della libertà accordato da Dio agli uomini. Seguono le pene per chi ha infranto norme morali: per il clero indegno (§§ 34-36), per gli usurai e per gli schernitori della parola di Dio (§ 37), per chi operò magia e per gli adulteri (§ 38), per chi perdette la verginità o agì male verso i più indifesi o fornicò o fu sodomita (§ 39), per chi praticò e favorì l'aborto e per i falsi servi di Dio che vestirono l'abito della rinuncia e furono privi di carità (§ 40). Dopo questa sequenza di pene diverse, spiegate singolarmente dall'angelo e nelle quali è sempre presente la gradualità e a volte il contrappasso, Paolo di nuovo piange e affranto chiede perché mai i peccatori siano nati. Nella risposta dell'angelo ricompare, a chiusura della sezione¹⁰⁵, il richiamo al libero arbitrio, con il quale la stessa sezione si era aperta. Tale questione si ritrova in Dante — due volte nel *Purgatorio*¹⁰⁶ e una nel *Paradiso*¹⁰⁷ — trattata ovviamente con ben altra ampiezza e approfondimento teologico su base tomista.

¹⁰³ *VisP*, ed. James, §§ 31-44.

¹⁰⁴ Per la collocazione dell'Inferno in direzione nord-ovest nella letteratura religiosa anglosassone, forse per influsso della *Visio*, cf. DI PAOLO HEALEY, *The Old English Vision* cit., pp. 55-56.

¹⁰⁵ *VisP*, ed. James, § 40, p. 33, rr. 29-33.

¹⁰⁶ *Purg.* XVI, 67-81; XVIII, 49-75.

¹⁰⁷ *Par.* V, 19-24.

Dopo l'annuncio del passaggio alle pene più severe situate verso Nord, Paolo vi è trasportato. Nella sezione estrema dell'Inferno, che specularmente corrisponde alla *civitas Christi*, patria di chi credette nel Signore, sono puniti coloro che non credettero ai misteri essenziali del messaggio cristiano: l'incarnazione, l'eucaristia, la resurrezione di Cristo e dei morti (§§ 41-42). Dopo la visione dei loro crudeli tormenti, Paolo esprime tra le lacrime la sua pietà, riecheggiando le parole di Cristo per Giuda: « meglio per loro se non fossero mai nati! » (§ 42). Il potere della carità infrange le barriere infernali. Alla fraterna compassione di Paolo, cui fa eco il coro dei dannati che invocano pietà, il cielo si apre e Michele, il difensore degli uomini, discende insieme alla corte celeste; Michele e gli angeli si uniscono a Paolo nella supplica alla misericordia divina (§ 43).

L'apparizione angelica è preannuncio dell'apoteosi di Cristo, che chiude la sezione infernale, come l'eterno alleluia segna la fine della visione paradisiaca. Dal cielo scosso come albero dal vento, mentre la corte celeste si prostra, preceduto dai ventiquattro superiori e dai quattro animali dell'*Apocalisse*, il Figlio di Dio discende ornato del diadema della regalità. Dopo un serrato discorso ai dannati, in cui i momenti della Passione sono ricordati in contrasto con le colpe e l'impenitenza dei malvagi, Cristo concede per l'intercessione di Michele, degli angeli, di Paolo, delle oblazioni e delle buone opere dei viventi il refrigerio ai dannati nel giorno di domenica, in memoria della resurrezione¹⁰⁸ (§ 44).

¹⁰⁸ Cf. *VisP*, ed. James, § 44, p. 36, rr. 18-20: « in die enim qua resurrexi a mortuis, dono uobis omnibus qui estis in penis noctem et diem refrigerium in perpetuum ». A. GRAF (*A proposito della Visio Pauli*, « Giornale storico della letteratura italiana » 11 [1888], pp. 344-362), che giudica poco pregevole l'aspetto descrittivo della *Visio* (*ibid.*, p. 344), ammette che essa sia stata una delle fonti della *Commedia*, ma sottolinea che Dante per fedeltà al tomismo non ha ripreso il suggestivo tema della tregua dei dannati, che si rinviene in apocrifi ma anche in numerose opere dei Padri (*ibid.*, p. 348 sgg.).

Come nella descrizione del Paradiso la progressione nei cieli indica la gradualità della visione beatifica e la struttura compiuta della *civitas* è funzionale in rapporto alla compiutezza della perfezione che ospita, così la frammentarietà descrittiva dell'esperienza infernale di Paolo corrisponde al carattere distruttivo del peccato, che vanifica e infrange ogni ordine, cosmico e umano.

Le connotazioni del colore sono generiche e ovviamente contrastanti con quelle paradisiache. Essenziale a questo riguardo è la nota iniziale della descrizione « et non erat lumen in illo loco »¹⁰⁹: dalle tenebre emergono il fiume ribollente di fuoco, il bagliore dei tridenti portatori di tormento, il fumo sulfureo, i volti neri degli adulteri e le catene incandescenti al collo degli impuri. Una strutturazione descrittiva è presente solo nella parte finale: nelle due discese¹¹⁰ di Michele con la corte angelica e del Figlio di Dio, nelle quali ricompare la splendente luminosità dell'ambiente celeste.

Se la descrizione dell'Inferno è volutamente e significativamente priva di coesione interna, essa è però intenzionalmente parallela nelle sue tre fasi (prima serie dei tormenti; pene più severe per gli increduli; apparizione di Michele e di Cristo) alla struttura tripartita dell'itinerario celeste (visione dei fiumi e dei frutti opimi; descrizione della città celeste; presentazione di David e canto dell'alleluia). Tra le due sezioni, tra Paradiso e Inferno, si stabilisce quindi un legame parallelo quanto a struttura, contrastivo per quel che riguarda la tipologia e gli elementi della descrizione.

La quarta e ultima parte della *Visio Pauli* nella sua redazione lunga¹¹¹ riconduce nuovamente in Paradiso con gli incontri di Paolo con i progenitori, con Maria, con i patriarchi e i profeti. Proprio in questa sezione, come già nella prima, si sottolinea la grandezza della promessa divina e la scarsa rispondenza umana, con chiaro invito alla

¹⁰⁹ *VisP*, ed. James, § 31, p. 28, rr. 23-24.

¹¹⁰ *Ibid.*, §§ 43-44.

¹¹¹ *Ibid.*, §§ 45-51, pp. 37-42.

conversione e a quella adesione perfetta alla volontà di Dio, di cui la storia personale narrata dai beati nei vari incontri offre una serie di testimonianze, articolate secondo il gusto dell'*exemplum*.

Nelle redazioni latine brevi¹¹² grande fortuna ebbe la sezione infernale che tutte riportano (per un complesso di oltre cinquanta manoscritti, sia pure con varie abbreviazioni, modifiche e interpolazioni, assai interessanti perché dal latino rifluiscono nelle versioni e nelle parafrasi poetiche in lingue volgari. Tra le novità delle redazioni brevi solo alcune si possono qui sottolineare. In tutte le redazioni, tranne nella VI, Michele — e non un angelo anonimo — è la guida¹¹³ di Paolo. Le due morti, del giusto e del peccatore, sono trasferite, come si è detto¹¹⁴, dalla prima parte della *Visio* all'interno della sezione infernale, cosicché non più la carità di Paolo ma il contrasto tra la beatitudine che il giusto raggiunge e la misera condizione dei dannati dà occasione alla richiesta di tregua. La concessione della tregua domenicale avviene dopo la discesa di Cristo (in quattro redazioni: III, IV, V, VII) oppure è accordata dalla voce di Cristo il quale però non appare (in quattro redazioni: II, VI, VIII, X) o è comunicata in forma indiretta dall'autore (in due redazioni: I e Bruxelles). La discesa di Michele viene ovviamente a cadere, dato che egli è già presente come compagno di Paolo.

La riduzione della *Visio* alla sola sezione infernale ha posto ovviamente ai redattori dei testi brevi il problema di elaborare un'introduzione e un passo di chiusura, tra i quali la descrizione dell'Inferno viene inserita. I vari redattori hanno adottato diversi tipi di soluzione, che risultano tutti assai interessanti perché proprio essi indicano

¹¹² Per tali redazioni cf. *supra*, nota 21.

¹¹³ Per gli angeli, che sono guida dell'uomo ma non possono essere oggetto di un culto riservato a Dio solo, nell'ambito della tradizione apocalittica cf. R. BAUCKHAM, *The Worship of Jesus in Apocalyptic Christianity*, « New Testament Studies » 27 (1981), pp. 322-341 (specialmente pp. 323-327).

¹¹⁴ Cf. *supra*, p. 248 sgg.

in modo indiretto i motivi della conservazione del testo.

L'esortazione ad amare le delizie del Paradiso e ad odiare le pene infernali può fungere solo da introduzione (in tre redazioni: II, III, Bruxelles), e anche da chiusura (redazione I); può comparire all'interno del testo (redazione V) o dalla fine, come nella redazione VIII che termina con un perentorio « *Expavescite!* ». Sempre alla fine è posta, quando è presente (come nelle redazioni IV, V, X), l'esortazione ai *carissimi fratres* affinché, dopo aver udito tanti tormenti, si convertano al Signore per regnare e vivere con lui nei secoli. Così pure alla fine del testo possiamo trovare (nelle redazioni I e VIII) l'annuncio della missione affidata da Dio a Paolo di rivelare ciò che ha visto affinché gli uomini si convertano ed evitino le pene dell'Inferno. In alcune redazioni il tema della tregua domenicale concessa ai dannati è sfruttata per esaltare il giorno del Signore; a tali testi (redazioni III, IV, VIII, X) è premessa una frase del tipo « *dies dominicus dies electus est* » e alla fine si raccomanda l'osservanza della domenica come condizione della futura partecipazione al gaudio e alla pace del cielo.

Complessivamente si può quindi notare che temi connessi all'invito alla conversione, che nel testo lungo occupano essenzialmente la prima e la quarta parte della *Visio*, sono sfruttati in notazioni poste a cornice dei testi abbreviati. Nelle redazioni brevi, quindi, la descrizione infernale è inserita in un contesto che è catechetico e omiletico insieme.

Se dalla Regola di Benedetto emerge che all'amore di Cristo è attribuito un valore di conversione assai più persuasivo e trainante rispetto a qualsiasi rappresentazione di pene infernali, risulta però anche vero che proprio i monaci videro in epoca successiva nelle descrizioni della *Visio Pauli* un testo assai valido per scuotere gli uomini dalla incredulità e dalla conseguente degradazione morale. Che la trasmissione del testo sia avvenuta, almeno in parte, in ambito conventuale, risulta con molta evidenza dal tipo dei manoscritti miscelanei a carattere penitenziale e omiletico, nei quali sono inseriti i testi latini

brevi della *Visio* oppure le loro versioni, specialmente quelle in lingue germaniche.

Il valore parenetico che il monachesimo medievale attribuì alla *Visio Pauli* risiede proprio nel suo carattere descrittivo, che ancor più emerge dalle redazioni brevi e dalle relative versioni; in queste infatti le parti narrative di raccordo sono omesse o abbreviate, mentre la descrizione delle pene infernali risalta in primo piano.

In conclusione, alla promessa escatologica, a tutti rivolta, l'uomo è chiamato a rispondere tramite un'ascesi che si configura come sapienza¹¹⁵. Ma in quella libertà, che è primo dono divino, il modo della rispondenza varia secondo le occasioni e gli individui. Anche la descrizione può costituire, quindi, un valido tramite che sollecita la personale adesione a quella promessa secondo la sapienza della carità.

TERESA PÀROLI
Università di Roma

¹¹⁵ Cf. *supra*, nota 52.

SUMMARY

In the analysis of the typology and quality of description in the *Visio Pauli* — which is here examined according to the long Latin text of Codex P, edited by M. R. James — we find the reasons of the diffusion of the *Visio*. From the third to the sixteenth century, the *Visio* was copied and abridged in Latin, translated and paraphrased in Germanic languages and other vernaculars, and its spread was not substantially hampered by its inclusion among the apocryphal texts at the beginning of the sixth century.

The message transmitted by Paul in the *Visio* through description is a call for a free adhesion to God in the spirit and to the conversion of the heart and habits.

In the first part of the text (§§ 1-18) are contained numerous descriptions: the accusations of the creation against the man; the view of the world from heavenly perspective; the judgement of three different souls. The last episode was reduced in the short Latin redactions to the death of a righteous man and a sinner, and switched to the body of the section devoted to Hell. This displacement is of great interest in relation to the frequency of «The Legend of Body and Soul» in the medieval vernacular literature of Europe.

In the second part of the *Visio* (§§ 19-30), devoted to Paradise, Paul finally arrives in the *civitas Christi*, which has a closed and perfect structure, in which the progression toward the centre coincides with the gradual approach to the culmination of the vision. The theme of 'promise' and many descriptive elements are connected with a long scriptural tradition, which starts from *Exodus* and with the prophets' message culminates in the *Apocalypse* of John. But in the *Visio* the relation between description and symbolic message is more articulate, and the description is completely in function of the proclamation of the eschatological promise. The man's reply to God's promise is conversion, which consists in the knowledge and in following the Lord.

The *Regula Magistri* adopts material drawn from the description of Paradise of the *Visio* in two passages, which are completely omitted in the *Rule of St. Benedict*. The Benedict's censorship does not depend only on condemnation of apocrypha, because Benedict propose a reply which goes beyond asceticism and rejoins the wisdom of charity grasping the promise of God in its essential nature. The official line of blame is continued by Aldhelm and Ælfric, but the *Visio* continues to be copied — often even in monastic circles — and diffused in the Middle Ages. A long Latin text of the *Visio* was one of the many sources of the *Divina Commedia*.

The description of the section of the Hell, which forms the

third part of the *Visio* (§§ 31-44), was the most popular in the Middle Ages. The eleven short Latin redactions are derived essentially from this section, but reproduce it with numerous abbreviations and interpolations. And almost exclusively from the brief redactions come the prose renderings and the poetic paraphrases in the vernaculars: in Anglo-Saxon and Middle English; in Old Norse and Middle High German, etc. Unlike the first vision of Paradise, the description of Hell appears as a set of fragmentary scenes, which correspond to the destructive nature of sin, which violates all order, whether cosmic or human. Between the two sections, between Paradise and Hell, there is thus a parallel structural link and a contrast as regards the typology and the points in the description.

The themes of God's promise and of man's conversion are exploited in passages placed as a frame for the abbreviated Latin texts and their vernacular renderings, while the description of the punishments of Hell is given prominence in a context which is both catechetical and homiletic. The description forms therefore — in the *Visio* and in its medieval redactions — an effective link, which urges personal adherence to that promise in accordance with the wisdom of charity.

RAYMOND ROUSSEL
E L'« AGONIA DEL REFERENTE »

Pubblicando nel 1897 il suo primo libro, *La Doublure*, Raymond Roussel anteponeva al testo questa nota: « Ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière ». Apparentemente l'avviso ha una motivazione pratica: trattandosi di un romanzo in versi, l'autore poteva temere che venisse letto in modo discontinuo, ad apertura di pagina, come spesso accade con i libri di poesia. Che le cose non siano così semplici ce lo dice un'altra nota che Roussel fece incollare sulla pagina iniziale del suo primo romanzo in prosa, *Impressions d'Afrique*, del 1910: « Les lecteurs qui ne sont pas initiés à l'art de Raymond Roussel auront avantage à lire ce livre d'abord de la page 212 à la page 455, ensuite de la page 1 à la page 211 ». Anche per questa, più stravagante raccomandazione ci può essere una ragione estrinseca, anzi di opportunità. Fino a pagina 211 il libro è di lettura piuttosto difficoltosa, mentre da pagina 212 il testo diventa più fluido e più « interessante ». L'avviso parrebbe dunque suggerito dal proposito di non scoraggiare *d'emblée* il lettore meno agguerrito. La verità è che la prima parte dell'opera è fondamentalmente descrittiva, la seconda invece sostanzialmente narrativa. Occorre però precisare subito che non si tratta di due parti distinte: la seconda, infatti, altro non è che la prima « raccontata ». Nella prima si descrivono dei luoghi, degli oggetti, delle situazioni; nella seconda si spiegano gli antefatti, le ragioni di ciò che si è descritto nella prima. Il testo, in altri termini, ha due dimensioni, spaziale la prima, temporale la seconda.

Lo stesso accade in *Locus solus* (1914), con la differenza che qui le parti descrittive e narrative non sono così

nettamente distaccate, ma si alternano lungo tutto il romanzo. Non però nel senso che a pagine narrative succedano pagine descrittive e viceversa, come in tutti i romanzi. Anche in *Locus solus* infatti le parti narrative sono un'altra faccia delle parti descrittive: le une sono il « recto », le altre il « verso » di un unico oggetto letterario.

Questi libri sono dunque, in qualche modo, delle anamorfosi. L'immagine « per descrizione » è, come abbiamo visto, soprattutto destinata agli « initiés », cioè esoterica, quella « per narrazione », essoterica. Come nelle anamorfosi, l'una appare a prima vista, l'altra è nascosta. Questo equivale a dire che dietro ogni luogo, dietro ogni oggetto su cui indugia la penna di Roussel c'è una storia o, meglio, delle storie. E che ogni descrizione è una rappresentazione che arresta e raggela un precedente, multiforme flusso di eventi: a ricostruire il quale provvederà poi la narrazione. Ma è per questo che la descrizione è per iniziati: essa richiede, molto più di qualsiasi racconto, esperienza e collaborazione da parte del lettore, il quale deve immaginare la narrazione sottesa. Leggere una descrizione di Roussel è come vedere per la prima volta un dipinto in un museo o in una chiesa. Il soggetto è mitologico, o storico, o sacro: questo si capisce a prima vista. Ma dai costumi, dalle suppellettili, dagli atteggiamenti bisogna ricostruire la situazione, risalire ai precedenti, identificare i personaggi, capire, in una parola, l'azione, la storia in cui sono coinvolti. Ecco perché la descrizione è esoterica: per intendere ciò che viene descritto, è necessario conoscere il codice della descrizione, che è allusivo e molto più segreto dei codici narrativi. La narrazione in Roussel è, in rapporto alla descrizione, semplicemente didascalica: qualcosa come la soluzione del *puzzle*, nelle riviste di enigmistica, alla fine del fascicolo.

Pare, così, rovesciato il concetto canonico della descrizione. « La description — diceva Marmontel nell'*Encyclopédie*¹ — est à l'épopée ce que la décoration & la pan-

¹ s. v. « Description ».

tomime sont à la tragédie ». Qualcosa dunque di fondamentalmente esornativo, di accessorio rispetto alla favola, al dramma: essa deve contribuire ad allargare e a precisare il quadro degli eventi con dei « détails curieux », oppure può servire come « délassement » nelle calcolate pause dell'azione. Tale idea sembra relata a quella che della descrizione avevano i logici, da Aristotele in poi. Secondo Nicole², la descrizione « donne quelque connoissance d'une chose par les accidents qui lui sont propres, & qui la déterminent assez pour en donner quelque idée ». Destinata a registrare gli accidenti, essa viene vista come una forma o un momento subalterni della rappresentazione. Secondo il giudizio di Aristotele, la descrizione è una *definizione imperfetta*, perché perfetta può essere soltanto la definizione della sostanza, non quella degli accidenti: come ogni definizione essa tende infatti all'esattezza, ma è costretta dalla molteplicità, multiformità e mutabilità del proprio oggetto all'imperfezione di tutto ciò che non ha centro, o il cui centro cambia incessantemente.

In letteratura, tuttavia, la descrizione non è soltanto il complemento di una sostanza epica o drammatica: esiste infatti la descrizione allo stato puro, quella che rappresenta e indaga forme e aspetti della natura, esercizi e manufatti degli uomini. Ora, se è possibile privilegiare in una scena di battaglia, dunque in un'azione, un dettaglio — che assurge così a centro convenzionale della narrazione —, più difficile è indicare e giustificare il « centro » di un bosco o di una macchina. Potendo iniziare e finire con uno qualsiasi dei suoi elementi, la descrizione di un bosco o di una macchina resta pur sempre giustapposizione di dettagli, un'associazione di accidenti. L'arbitrio che presiede alla scelta di questo piuttosto che di quel particolare, e porta a fare più luce su un albero invece che su un altro, è segno che la « definizione » della foresta è soggettiva, logicamente « imperfetta ». In questa soggettività stava forse, tradizionalmente, il pregio della descrizione, ritenuta da

² *Logique*, II, 16, Paris 1772, p. 179.

sempre palestra di tecnici e virtuosi della parola o del pennello, ma anche la ragione della sua inferiore dignità rispetto alla forme « nobili », che avevano dalla loro il movimento, la dialettica e il pathos dell'azione.

Si direbbe che Roussel, reagendo contro queste convenzioni, tenda a fare della descrizione un discorso dotato della stessa obiettività della definizione « perfetta ». È senza dubbio in questa prospettiva che egli risuscita il poema descrittivo, investendolo di una problematica epistemologica capziosa e inquietante. Nel 1904 pubblica *La Vue*: il volume contiene tre poemetti che in quasi 150 pagine traducono in parole tre piccolissime immagini o riproduzioni, rispettivamente di una marina, del parco di un albergo, e di una stazione termale. Descrivendo queste vedute Roussel indugia casualmente ora su un dettaglio, ora su un altro. La tecnica sembra cinematografica: l'occhio dell'osservatore scruta un'immagine fissa come nei documentari sulla pittura o sulla scultura, passando senza soluzione di continuità dal primissimo piano al campo lungo e viceversa. Gli effetti dell'assenza di profondità sono sfruttati con humour. Di un uomo in barca si dice:

... un des côtés de sa moustache
Qui se tient raide et bien relevé, se détache
Sur l'horizon de mer et par hasard se met,
Avec exactitude, en plein sur le sommet
Régulier, étendu, d'une petite vague¹.

Nel suo insieme, però, l'operazione non è affatto comica. L'animazione della scena descritta è raggelata dall'implacabile obiettività dello sguardo: come se un telescopio scrutasse la superficie di un pianeta sconosciuto con l'intento di identificare macchie dai contorni nettissimi ma indecifrabili. Accade inoltre che l'avvicinamento dell'immagine all'occhio determini a volte quel processo di perdita di chiarezza nella percezione che Leonardo e Ber-

¹ *La Vue*, Paris, Pauvert, 1963, p. 12.

keley hanno descritto in pagine famose. Si leggano i versi dedicati alla folla che si accalca su una spiaggia:

Mais dans l'ensemble tout se brouille et se confond,
Les nuances les moins délicates s'en vont
Et la diversité dominante s'efface

Car le flot paresseux, à mesure qu'il passe,
Se combine, devient plus compact et se tasse,
Soudain unifié, déroutant, imprécis¹.

Ma ecco che lo sguardo coglie qualcosa che sembra, per un momento, offrire il bandolo della matassa. Da un aquilone nel cielo, seguendo il percorso di un filo nero che attraversa l'immagine, si arriva alla mano di una bambina; oppure, ricostruendo la traiettoria dello sguardo di un personaggio, si ha la sensazione di individuare una parvenza di organicità, un sia pur circoscritto ordine all'interno della rappresentazione. Questa rimane però, se non caotica, certo priva di centro, e il passaggio dall'uno all'altro dettaglio nella descrizione risponde solo ai criteri estrinseci e causali della prossimità e della completezza: « A' gauche » ...; « plus loin » ...; « plus haut » ...; « plus à gauche » ...: queste sono le formule di raccordo nell'inventario delle diverse porzioni di spazio.

In realtà Roussel tende a presentare le cose non come si vedono, ma come « sono ». Ciò, partendo dall'implicito presupposto che la prospettiva, ogni prospettiva basata su un punto di osservazione fisso, è arbitraria e ingannevole. Robert Klein osserva che la nascita della prospettiva nel Quattrocento documenta l'inizio di quella che egli chiama l'« agonia del referente »². Dal momento in cui si stabilisce che il referente, per essere percepito, ha bisogno di un punto di osservazione fisso, se ne mette di fatto in discussione il senso e la dignità. L'anamorfose fu il primo tentativo di reagire a questa crisi: tentativo che non a caso,

¹ p. 37.

² R. KLEIN, *La forma e l'intelligibile*, trad. ital., Torino, Einaudi, p. 455.

come ricorda Klein, si muove verso la « partecipazione teatrale e panillusionistica » seicentesca. Se la struttura di opere come *Impressions d'Afrique* e *Locus solus* riflette la esigenza di una doppia rappresentazione, descrittiva e narrativa, è perché Roussel spera, con questo espediente, di sfuggire alla trappola della visione univoca, soggettiva: ma solo i lettori esperti, « initiés », possono capire perché la facciata descrittiva dei suoi testi precede sempre, nello sviluppo e nella gerarchia del discorso, il momento narrativo. Questo, ripeto, ha una funzione eminentemente illustrativa, esegetica, nei confronti dell'enigmatica e policentrica immagine offerta dalla descrizione.

Esperto deve essere anche il lettore che voglia cogliere il senso dell'eliminazione d'ogni rilievo, e del generale appiattimento dell'immagine nelle descrizioni di Roussel: la profondità e lo scorcio sono frutto della prospettiva, e perciò incompatibili con l'intenzione di rappresentare le cose quali « sono », al di fuori del meccanismo selettivo e riduttivo della percezione, cui l'osservatore « inesperto » automaticamente si affida.

Ma se è necessaria una sorta di iniziazione per intendere Roussel, va osservato che egli non fa che esasperare un atteggiamento istituzionalmente legato a quello che io chiamerei il comportamento descrittivo: e di fatto procedimenti analoghi a quelli che ci meravigliano in Roussel si riscontrano in molti scrittori tra quanti, da Filostrato in poi, hanno prescelto lo spazio, piuttosto che il tempo, per le loro indagini e i loro esercizi. Se anche nella narrazione esistono spinte centrifughe, che possono dar vita a storie laterali, a *tiroirs* d'ogni specie, la descrizione, per sua natura, è asintattica, divagante, eversiva di tutti i possibili equilibri rappresentativi. Non a caso nelle poetiche classicistiche se ne parla con un misto di ammirazione e di diffidenza. Se ne lodano le qualità decorative, la funzione dettagliante e specificante, ma non ci si stanca di mettere in guardia contro i suoi eccessi: contro il pericolo, in altri termini, che essa infranga le più rispettate, le più istituzionali convenzioni della rappresentazione, e travolga le strutture stesse del discorso.

Roussel, sotto questo profilo, non ha fatto che studiare, coltivare e moltiplicare *in vitro* i germi che l'*ecphrasis* ha sempre portato con sé.

GIAN CARLO ROSCIONI
Istituto Universitario Orientale, Napoli

SUMMARY

Any description seems to originate from two premises: that there be a describable *quid*, and that the writer be in possession of instruments and techniques adequate to the purpose. Raymond Roussel, in the three short poems of *La Vue* and in the descriptive pages of his other books, aims at an objective and integral recording of things, not as they appear but as they « are ». He concludes, however, in demonstrating only how a process of arbitrary selection and reduction in any representation cannot be eliminated. Typical of Roussel is the technique of alternating descriptions with narratives which are recordings of those events in time, the descriptions of which offer an inventory in space: a procedure which also pursues the unreachable objective of a total representation of an imagined reality.

DESCRIPTION IN COMMERCIAL FICTION

I often find it useful, in order to focus on some literary problem, or understand a critical term, to find out what that problem looks like in a non-literary, or rather, as it is commonly called, a sub- or para-literary context. Within the area of commercial, or popular fiction, definitions are not so uncertain or questionable. Codification is important and carefully attended to by the writers; the rules are known, or at least distinctly perceived by the reader as well. In this area formal rules are quite specific, and correspond to a precise practice. Fiction is composed, more often than not, according to stock formulas, fixed patterns; a large number of specialized magazines are devoted to illustrating them to beginning and inexperienced, but talented writers.

For instance, the type of description that, as I assume, we are here to define is something that can be recognized easily enough (perhaps) in a 19th century novel, but is a very questionable and individual element in modern fiction. Conversely, in commercial fiction it is one of the standard ingredients in the melting pot of narration, one which, conveniently defined — as whatever is not dialogue or a reported speech — is shamelessly used, or dispensed with, but at all times with a clear view of the requirements of the genre and the persuasion that it rightfully belongs in the sphere of technical details.

An editor of *The Writer's Handbook*,¹ an established

¹ *The Writer's Handbook*, edited by A. S. Burack Boston, The Writer Inc., 1970.

« vademecum » for young writers, calls description « a trifle », a matter of « irrelevant details » but precisely the ones that make a situation or a plot plausible. Another editor, on the contrary, strongly advises against its use — especially in suspense fiction — as an obstacle to narration, a useless slowing down of its pace and of a precious rhythm. Some other writer regards background — another name for description, as even more important than character: it must appear, he believes, as another force in the novel whether it is impersonal, hostile, or benevolent. The character must conform to it, be at home with it, and the background, on its part, should be at least impressive. Another writer suggests that one reduce description to a bare minimum, whether it is a view from the window, or the beauty of the heroine. Last, but not least, a woman writer of confessional literature proudly reveals her secret for producing many stories fast and with no trouble at all: all she must do is have the same human situation more or less in all of them, but in each she sets the story against a drastically different background: a farm in Dakota, a circus tent, so as to produce an effect of diversity that does not fail to strike the reader (with the variety and marvelous richness of human life).

All theorization, or rather, advice-giving by commercial writers or publishers takes for granted that something exists which may be rightfully appointed description. They may use such synonyms as « background », « backdrop », or « setting »; they may take it in great consideration, or prefer to do away with it completely — most do; as a matter of fact, the main concern of commercial fiction seems, at the moment, restricted to character — but they would never question its existence. Description is one of the set ingredients of narrative, as plot or theme, and one that a writer must learn to handle wisely in order to satisfy the demands of his reader.

Commercial fiction, it goes without saying, is against experiment, as well as the avant-garde; it believes, as a humorist put it, a little rudely, that « trite is right »; but

it is not against all good literature. In fact, it holds some of it in very high esteem: Tolstoy, Jane Austen, Thomas Hardy, Dickens, Chekhov, Galsworthy, Shakespeare, of course, and even Saul Bellow and John Updike; the classics, of course, the great realists of our Western tradition. The problem is — if it is a problem — that a commercial writer seems to take the great novels of the past as the only possible models for modern fiction and to think that, from them, one can sort out the rules for writing classic fiction now. E.M. Forster's *Aspects of the Novel*, an attempt at a systematic reading of fiction, and its observations on the construction of narrative, has also been taken as a set of rules for writing fiction, valid for the past, present and future, if one is to judge from the numerous followers it has made among writers of handbooks.

Self-conscious writers have long felt uneasy with the realistic tradition: Mary McCarthy has voiced this embarrassment in a much quoted essay printed on the « Partisan Review » in 1960, *The Fact in Fiction*; she painfully admits, it seems, the relevance of facts and information in the novel, but, along with that, she recognizes the impossibility to deal with them with a clear conscience. She admits she would like to write like Tolstoy, but her typewriter refuses to do so, she cannot. And yet descriptions, places, social milieus, furniture, trades, she notes, are capital elements in realistic fiction. « Only think », she says, « how much one has learned of the facts of life through the great novels ». Pierre Bezuchv's involvement with Masonry, in *War and Peace* reveals to us much about the workings of that secret society; from *Anna Karenina*, of all things, one could learn the exact proceedings for making strawberry jam. Dickens offers a range of countless human activities, from banking to picking pockets, from lawyers to grave-robbers; everyone remembers the long opening chapter of Stendhal's *The Charter-house of Parma* describing Napoleon's entry into Milan, Thomas Mann's passages on tuberculosis in *The Magic Mountain*, Theodore Dreiser's account, in *An American Tragedy*, of how a hotel works. « Novels », McCarthy

writes, « including James's, carried the news — of crime, high society, industry, finance and low life ... The more poetic a novel, the more it has the air of being a factual document ... There is no doubt that Joyce intended to reconstruct, almost scientifically, twenty-four hours of a certain day in Dublin ... The reader of *Pride and Prejudice* knows exactly how much money the characters have ... » and so on². « This air of veracity », she concludes, « is very important to the novel. We do really (I think) expect a novel to be true, not only true to itself, like a poem or a statue, but true to actual life. We believe a novel ... as being a continuous with life, made of the same stuff »³.

And yet, in concluding her article, she admits that although in the future the novel will deal probably with facts again, it will be a different novel; today it is impossible to use facts as if nothing had happened. What, indeed, has happened? Why have the facts lost relevance? Mary MacCarthy recalls the exact moment in her life when she fully realized the impact of that revolution. While cogitating over the development of one of her novels, she remembers standing in line in a supermarket one day, holding a loaf of bread, and reading the paper; from that paper she learned about the explosion of the atomic bomb on Hiroshima. In a flash she saw the futility of her attending to house chores; « What am I doing here with a loaf of bread? » was the sudden question. In the face of events such as Hiroshima and similar awful, unspeakable « facts » of our century, Büchenwald, for instance, what could possibly be the meaning of everyday, familiar occurrences? and the sense of recording them in writing?

That symbolic loaf of bread, however, a concern for the common facts of life, is still in the hands of many writers, most popular writers, almost the totality of the best-selling authors of the last twenty years.

² MARY MCCARTHY, *The Fact in Fiction*, in «PARTISAN REVIEW», Summer 1960, vol. 3., p. 450.

³ Ibidem p. 451.

Their names are well known even to those who generally don't read commercial literature, since films and songs are made from their works; the titles are *Hawaii* and *The Source*, by Michener; *The Agony and the Ecstasy* and *The Passions of the Mind* by Irving Stone, *Airport*, *Hotel* and *Wheels* by Arthur Hailey, *The Confessions of Nat Turner* by William Styron. Hailey's and Michener's works, and, on a higher level, Stone's and Styron's, are built on on a fixed scheme: on one hand they have a hero — an individual, sometimes a family, or an ethnic saga — who struggles, works hard, and eventually wins over difficulties, bad people, lazy people, and even his own problems; he triumphs over them all, wins the best girl too and ends up more powerful, or rich, or happier than he was in the beginning. On the other hand, we have a huge amount of facts, historical data, information on exotic places, descriptions of milieus, work situations, factories, hotels, airports, hospitals, Southern plantations; carefully researched facts, mind you, often the outcome of years of work of whole groups of specialized people; and there is no question that much can be learned from those novels.

After reading *Airport*, travelling on an airplane will no longer be the same; the reader will be able to answer many naive and yet interesting questions that do come up while flying: how the food is catered and kept fresh, how toilets work up in the air, and the garbage is disposed of; how the change of hemisphere affects the health and sleep of pilots and hostesses; one learns that those trim and pleasant girls set up a small bar of their own, in their apartments and for their friends, out of those small bottles of liquor and champagne that are stored on the aircraft and cannot be returned to the caterer; who is in the control tower and how often he must take a pause. One learns that there are clandestine travellers sneaking into aircrafts and that they are tolerated on account of the waste of time and loss of money it would take to keep track of them.

About hotels, one learns amusing things as well: enormous amounts of silver are thrown away by mistake and carelessness, there are rackets regulating the hiring and tip-

ping of bellhops, some barmen buy from room service the half-bottles of whiskey left over in rooms by customers and pour them into their bottles, mixing different brands, and pretending, later, to uncork them in front of their customers.

From Stone's biography of Michelangelo one learns how he was taught by stone-cutters to use his scalpel and to tell a good block of marble from a bad one; that his mother rose at dawn in order to shop for groceries; one gets to know what she bought at the market place and for how long she cooked her very elaborate meals, and how long a nap she took in the afternoon. In Michener's *Hawaii* we are told about the trees, flowers and animals that were found on those islands by the first Polynesians who set foot there; of the geology of those mountains and volcanoes, of the religious rituals of the original happy population (before the Americans « civilized » it). William Styron's *Nat Turner* informs us about the daily life of a slave in a Virginia plantation in 1830: what clothes he was given once a year, what food he ate, the petty thefts he performed, what difference being a house-slave or field-hand made, what books were in Master Turner's library, what provisions in his cellar, what wines on his table.

As I said a while ago, the story (plot and « fabula » usually coincide, here) is set against such backgrounds, but it is only running parallel to them, never really meeting with them, as it were. One basic assumption, in fact, is never questioned by those authors, and it is that life and « humanity » have always been and will always be the same, regardless of time and place, and their idea of humanity, moreover, corresponds to a vaguely puritanical, enterprising and hard-working and yet sex-oriented, child-loving, patronizing and slightly racist ideal. The authors don't seem to have given much thought to the fact that usually there is a deep, determining interaction of a person with his or her natural surroundings and socio-historical environment, and that it may vary enormously from place to place, from age to age, and from person to person, and produce different biographies and mentalities, in short, different cultures.

They seem to believe that the *ethos* of an age or place is conveyed to the reader by the mere juxtaposition of that place or age and a person, more or less like ourselves; the juxtaposition is often an immersion, a very close relationship indeed, and yet, the image of existence issuing forth from those works is unvaried and corresponds to another version of the American Dream. Primitive man is but a figure in a landscape, not unlike a forest ranger or maybe a tourist in the luscious tropics; magic practices are presented as cruel and masochistic, religious rituals as forms of crazy behavior. Michelangelo's artistic strivings are transformed into some sort of fretting for work, work, work; an Afro-American slave's failure to accomplish a revolution is seen as an outcome of his inhibitions, possibly of his sexual problems (while, intellectually, he is presented as a Marxist « ante litteram »).

Probably what the authors are trying to do, is more or less what Balzac was doing in his novels, while enumerating, for whole pages, the pieces of furniture and color of upholstery in Eugenie Grandet's drawing room. Still, everyone will agree that Eugenie's biography, as well as her inner life, are, in many ways, shaped by that drawing room and the rest of the house. All those objects do contribute in transforming her into the stiff, sad and wealthy spinster she is at the end of the novel. We do feel that the historical passages in *The Charter-house of Parma* have a bearing in the turns that Fabrizio del Dongo's life will take; that Fabrizio, as well as Pierre Bezuchov of *War and Peace*, in spite of his enthusiasm, illusions, and expectations is but a straw, carried away by the winds of immense events, beyond comprehension or rational explanation.

In Hemingway's long short-story « The Big Two-Hearted River », to mention an American author, the patent subject-matter seems to be fishing; and yet, as it has often been noticed, it is, in fact, the state of mind of a man who has recently been in the war and wants to forget it, wants to forget even himself and banish from his memory images that keep coming back, unsummoned; this is what his

engagement with fishing implies, but of course does not overtly say; all we read about is how to get the proper bait for certain fish, how to hook it, how to camp along the river and so on; technical problems, in short.

Perhaps it is impossible to generalize on the relationship between fact and character in fiction; it seems to me that in every great novel it is a different one, depending, certainly, on the author's outlook on life and his philosophical assumptions.

What makes us diffident in the face of some commercial novels is the mechanical repetition of certain patterns of relationship between man and reality, and the implied assumption too, that this relationship is « natural », as springing forth from facts themselves, spontaneously, as it were. In fact, it springs from the author's ideology and his assumptions on many areas, including the reader's needs and the nature and use of fiction. Set formulas, such as the ones here illustrated, combinations, that is, of a success story *plus* an interesting background are in fact, so conceived as to distort whatever value the given information might have or used to have in fiction.

A success story affects a description in-as-much as a man — any man? — will triumph over history, nature, work and new situations; according to this vision the reader is made to believe that, provided he is active and well meaning he will be able to understand and master any sort of complex reality, and that the external world is there for him to bend to his will. But this is, to say the least, an implausible and optimistic view of the world.

On the part of the writer the assumption that an amount of research and much good will may suffice to explain, or even present, those complex realities might be taken as a form of presumptuous naiveté, or perhaps as an attempt at reassuring the reader who wonders about his place in a difficult world. Such literature is not new after all, but so far its name has been fairy tales.

ALESSANDRA CONTENTI
Istituto Universitario Orientale, Napoli

NARRAZIONE E DESCRIZIONE
NEL GENERE LETTERARIO
« STORIA DELLA LETTERATURA »

Detta är alltså Historien:
fullständigt ostrukturerad, möjlig att uppfatta
bara genom de frågor man har med sej utifrån.

« Questa è dunque la Storia:
del tutto priva di strutture, comprensibile
solo mediante i problemi che si portano con sé da fuori ».

(Kjell Espmark)

Chi per tutta la vita si è occupato di storia della letteratura, ha letto e, personalmente, anche scritto, studi storico-letterari, è stato insegnante di una disciplina che, quando nel 1958 io iniziai la mia carriera, ancora si chiamava storia della letteratura e poetica, voltandosi ora indietro, comincia alla fine a chiedersi di cosa, in realtà, si è occupato.

I generi letterari sono di nuovo attuali, nell'odierno studio della letteratura. Si potrebbe forse tentare di considerare la stessa storia della letteratura un genere letterario. Come gli altri generi anch'essa ha un'origine, databile con una certa approssimazione. Risponde, come altri generi, ad alcune esigenze ideologiche in una società. Risponde ad alcune aspettative dei suoi lettori — finché ci saranno dei lettori — ed è sottoposta a certe regole che chi la esercita ritiene di dover seguire — finché ci sarà chi la esercita. Forse si può anche qui parlare di una certa tirannia del genere letterario.

Ma il 'genere' storia della letteratura ha subito delle trasformazioni, come tutti i generi, in concordanza con

le trasformazioni della società, in concordanza con la trasformazione dell'università, in concordanza con la mutata composizione dei suoi cultori e dei suoi lettori. Anche se noi oggi, quando si tratta di generi letterari, non crediamo più ai paralleli darwinistici di Brunetière nel suo *L'evolution des genres*, c'è chi esprime l'opinione che il 'genere' storia della letteratura ha avuto la sua ascesa, il suo culmine e il suo declino. È l'interpretazione di René Wellek nel saggio *Poetik und Hermeneutik* del 1973, dove già il titolo è eloquente: « The rise and fall of Literary History ». Wellek caratterizza qui l'esposizione d'insieme della storia della letteratura come un centone di biografia, bibliografia, antologia, tematologia, stilistica, tentativi di caratterizzazione e valutazione delle opere letterarie, Tutto ciò sullo sfondo di capitoli di storia politica, sociale e ideologica. Wellek considera, se lo intendo bene, ormai impossibile il genere storia della letteratura. Poiché così egli conclude il suo articolo: « there is no progress, no development, no history of art, except a history of writers, institutions and techniques ». Ciò è quanto resta, secondo Wellek, quando il genere storia della letteratura è liquidato. Ed è pur sempre qualcosa.

Ciò che io qui vorrei cercare di chiarire meglio sono le forme di esposizione, entro la cornice del genere storia della letteratura. Anche nella storiografia della letteratura esiste la dicotomia tra « narrare » e « descrivere », *narratio* e *descriptio*. L'opera letteraria può essere considerata come un avvenimento e, — come ci ha insegnato l'estetica della ricezione — non solo come un avvenimento del presente, o del passato, ma anche come un avvenimento che continua a svolgersi. Uno svolgimento di fatti si può *narrare*. Ma le opere letterarie possono essere anche viste come strutture; e le strutture si possono, nel migliore dei casi, *descrivere*.

È una verità ormai nota che la storia della letteratura, come scienza, nacque durante il romanticismo. Tale forma di esposizione, preferita soprattutto dagli storici della letteratura dell'Ottocento, (come dagli storici dello stesso periodo), era imparentata con l'impostazione del

romanzo storico e, in certo qual modo, del *Bildungsroman*. Si può prendere un esempio tolto alla storiografia letteraria svedese classica. Henrik Schück lesse da giovane, secondo quanto egli stesso racconta, e rilesse molte volte i ventisei volumi dei romanzi di Walter Scott fino allora tradotti. Molto giustamente, Henry Olsson definisce Schück, nello scritto in sua memoria, uno dei « non tanto pochi studiosi di storia e di storia della cultura che direttamente sono stati ispirati da Scott ». Henry Olsson cita una serie di quadri della situazione, nella storia della letteratura svedese di Schück, che sembrano degli affreschi rapidamente abbozzati alla maniera di Scott. Per fare un esempio, quando Schück evoca l'immagine degli antichi scaldi nel pieno della loro funzione professionale e se li vede davanti agli occhi nell'aula del re di Uppsala, dove gli ascoltatori, al centro, siedono sulle panche davanti ai corni di birra, intorno al fuoco. Oppure quando descrive le esperienze d'infanzia di Santa Brigida sullo sfondo della paurosa penombra nella casa fatta di tronchi d'albero a Finsta, mentre la neve turbinava già per la canna del camino. Anzi, Schück oltrepassa intenzionalmente i confini del genere, quando, dopo aver scritto un libro documentario su Lars Wivallius, di impronta chiaramente scientifica, pubblica una versione divulgativa della vita e del destino del poeta con titolo: *Un avventuriero. Romanzo realistico del tempo della guerra dei trent'anni*.

Kurt Johanneson, in uno studio su Schück in « Samlaren » si è soffermato sulle stesse caratteristiche nel taglio di Schück. Chiama, addirittura, la storia della letteratura svedese di Schück « una delle opere di poesia più grandi e più influenti del tardo Ottocento ». La caratterizza come « un affresco storico composto rigorosamente, e drammaticamente monumentale, quanto i migliori quadri di Georg von Rosen o i romanzi storici di Verner von Heidenstam ». Johanneson parla della tecnica, usata da Schück, di riempire l'immagine con dettagli « che con la loro pittoresca concretezza danno all'osservatore la sensazione di rivivere, con i propri sensi, una parte di realtà ormai tramontata ».

Ora, il caso di Henrik Schück non è affatto unico; è, invece, piuttosto tipico. Lo storico e metodologo tedesco Droysen ha criticato gli storici suoi contemporanei, tra cui Ranke, perché prigionieri di ciò che egli chiama poetica della storiografia. Indica in Ranke colui che più degli altri, nel taglio, si avvicina ai romanzi di Walter Scott, e mostra come, in lui, la narrazione storica si serva del principio della prosa di fantasia: dare cioè l'illusione di una conoscenza totale di un avvenimento, mentre invece la nostra conoscenza è solo frammentaria. Il principio conduttore di Ranke è quello di raccontare il fatto storico come una fiaba letteraria, che deve avere un inizio, un punto centrale e una fine, e deve essere del tutto scissa dall'io del narratore e dal suo tempo.

Ancora nel pieno del nostro secolo il romanzo storico e il *Bildungsroman* sono stati modelli per l'opera dello storico della letteratura. Non senza buone ragioni, l'opera del grande storico danese della letteratura Vilhelm Andersen è stata chiamata un *Bildungsroman*. Uno storico svedese della letteratura della generazione seguente a quella di Schück, Fredrik Böök, scrisse nel 1950, in un capitolo retrospettivo sulla sua attività di storico della letteratura: « Proprio come fa il romanziere, può collegare momenti isolati ... con l'aiuto della fantasia e della introspezione; non solo può, ma *deve* farlo, sia che lo voglia o no ». Böök chiama in questo saggio la biografia storico letteraria « il romanzo che si scrive su un destino umano », e caratterizza l'esposizione continuativa d'insieme della storia della letteratura come « l'epos che si compone su di un'epoca ». Contemporaneamente, si capisce, ci tiene a sottolineare la differenza tra romanziere e storico: l'ultimo deve saggiare le fonti, perché tutti i dati e i fatti siano il più possibile precisi ed esatti. Questo, e in realtà solo questo, è il ruolo della « scienza » in questo lavoro.

Può essere suggestivo fare un altro passo nella discussione dei paralleli tra romanzo e storia della letteratura. I cambiamenti avvenuti nella storia del romanzo durante il Novecento sono, per dirla in breve, talmente radicali che il romanzo non può più fare da modello a nessun tipo di

storiografia. Vorrei citare le parole di Virginia Woolf in *The common reader*, 1925: « Il romanziere moderno non può creare un mondo, non può raccontare una storia, perché non crede che le storie siano vere, e non può generalizzare ».

« The fact is that narrative no longer provides an adequate voice for the post-modern world », constata Richard Harvey Brown in un numero del « New Literary History » di quest'anno. Nel vecchio romanzo esisteva un concetto prestabilito di personaggio, uno svolgimento di fatti, solitamente lineare, una causalità, una cronologia, un angolo visuale prestabilito. Ma i nuovi romanzi, rappresentati p.es. dal *nouveau roman* francese, sono spesso stati romanzi sull'impossibilità del romanzo. Hanno illustrato le condizioni precarie o impossibili della conoscenza umana. Si è chiamato il romanzo tradizionale « le récit d'une aventure ». Il romanzo moderno diventa dunque, secondo uno dei critici di *Tel-Quel* « l'aventure d'un récit ». Parla del testo stesso. Contemporaneamente « l'artista », « l'autore » viene smitizzato. Diviene un costruttore, un produttore, un tale che manipola modelli narrativi. Concetti come genio, ispirazione, creazione, vengono demistificati o eliminati. Non ci rimane molto su cui poter scrivere una storia letteraria, nel senso tradizionale.

È evidente che *le nouveau roman* non può servire da modello per alcuna storia letteraria, come il romanzo storico ha fatto in passato. In realtà ci si può azzardare ad affermare che *le nouveau roman* indica una fase di una crisi che non è solo del romanzo, ma anche della storia della letteratura. E lo fa protestando contro (e negando) la razionalità, il contesto di causalità lineare, lo schema cronologico e l'angolo visuale fisso che l'autore in un lavoro tradizionale d'insieme sulla storia letteraria deve accettare, come premessa più o meno evidente per tale lavoro. Le grandi costruzioni epiche, combinate con la caratterizzazione di ambienti, di gruppi, di individui, di quadri d'epoca, che caratterizzano i romanzi dell'Ottocento, sono cose che la letteratura stessa — oggetto della storia della letteratura — ha messo in forse. In concordanza con le

profonde trasformazioni sociali, e parallelamente al regresso delle ideologie liberali e individualistiche, sia la visione della realtà (nel romanzo tradizionale), sia le possibilità, per lo storico della letteratura, di fornire una visione verosimile della realtà sono state messe in discussione. L'abdicazione del narratore onnisciente, nel romanzo, e la sparizione dell'onnisciente e obiettivo storico della letteratura possono essere considerate tappe dello stesso processo. In ogni caso, l'asserzione della morte del romanzo e l'asserzione di « the fall of literary history » sono due profezie contemporanee ed equivalenti.

Dico profezie per cautela: ancora non abbiamo visto la fine. Lo studioso di letteratura danese Hans Hertel, i cui ragionamenti sullo sviluppo del romanzo, nel saggio « Romanens krise og det episke behov » (*Romanteori og Romananalyse*, Odense 1977) [« La crisi del romanzo e l'esigenza epica », in *Teoria e analisi del romanzo*], io in parte ho seguito, non prospetta, per conto suo, una visione così pessimistica del romanzo. È sua opinione che il romanzo risponda tuttora ad un'esigenza del pubblico, una fondamentale esigenza umana che chiama « esigenza epica ». L'uomo non è solo un animale politico; ma anche un animale narratore di storie. L'esigenza epica di ordine e forma è l'esigenza di stabilire interpretazioni coerenti, con le quali vedere, capire e cambiare il mondo. In realtà, anche forme di romanzo diverse dal *nouveau roman* dimostrano di aver ancora una validità: i romanzi documentari, i romanzi-collage, i romanzi collettivi. Qui si narra ancora uno svolgimento di fatti; la forma è « le récit d'une aventure ». Se al giorno d'oggi si volesse cercare di salvare il taglio della storia epica della letteratura, lo si dovrebbe fare con una argomentazione simile. Anche lo storico della letteratura ha bisogno di una forma e di un ordine, di stabilire interpretazioni coerenti con cui vedere, capire, valutare il mondo.

La storia generale della letteratura d'un paese, come ancora la troviamo negli anni 1970 (p.es. nella storia della letteratura danese di « Politiken » e nella storia della letteratura norvegese redatta da Edvard Beyer) è conside-

rata, come genere, una forma ibrida. Contiene sia spunti di *récit historique* che di *discours*, per usare una distinzione ben nota in linguistica, fra l'altro tramite Emile Benveniste. La storia della letteratura non racconta solo uno svolgimento storico; si serve anche di mezzi descrittivi quando deve citare, analizzare, interpretare e giudicare documenti letterari. Naturalmente i testi letterari, come abbiamo detto poc'anzi, fanno parte di uno svolgimento di eventi, di un processo. Ma hanno un ruolo particolare nel processo storico: sono avanzi, residui, oggetto di nuove attualizzazioni o concretizzazioni. Lo storico della letteratura non ha solo il compito di narrare, bensì anche quello di descrivere e dare giudizi su documenti linguistici spesso molto complessi. Ma dispone solo delle forme del linguaggio comune. Un linguaggio formalizzato, imparentato con il linguaggio delle formule matematiche, gli sarebbe di ben poca utilità, almeno finché si rivolga ad un pubblico di lettori dello stesso tipo cui sono rivolte le opere letterarie.

Harald Fricke ha recentemente scritto un libro, *Die Sprache der Literaturwissenschaft. Textanalytische und philosophische Untersuchungen* (München, 1977), sul dilemma linguistico dello storico della letteratura e, in particolare modo, dell'interprete di testi. Ha preso i suoi esempi concreti, sulle abitudini e sui vizi linguistici dello studioso di letteratura, esclusivamente dalla critica tedesca. Ciò non significa che le sue osservazioni, i suoi ragionamenti e le sue conclusioni non interessino altre aree linguistiche. Nella sua raccolta di esempi prende le mosse da un corpus di testi costituito dalla raccolta *Interpretationen* (edita in quattro volumi da Jost Schillemeit, 1965-66). Le interpretazioni riguardano liriche, drammi, romanzi e novelle. Completa questo materiale una ventina di saggi tolti alla « Zeitschrift für Deutsche Philologie » e ai « Weimarer Beiträge » degli anni 1964-1973. Questo significa che molte generazioni di studiosi di letteratura hanno la parola: da Georg Haym negli anni 1870 a Gundolf, Strich, Viëtor fino a Walter Benjamin, Kayser, Staiger, Benno von Wiese e ad altri studiosi più giovani.

Per svolgere il suo compito, Fricke distingue tre di-

versi tipi di lingua. Chiama il primo lingua normale o *standard* e intende, con ciò, quel tipo di *langue* che segue e non infrange le regole abituali, comunemente accettate nel codice linguistico.

Chiama il secondo tipo di lingua *Wissenschaftssprache*. È quella adoperata — o da adoperarsi — nel discorso delle scienze della letteratura. La lingua di queste scienze si distingue per alcune convenzioni linguistiche, stabilite nel testo o prima del testo stesso; convenzioni che comprendono una serie di accordi di tipo terminologico e puntualizzante; il tutto nell'interesse di una chiarezza esplicita, che renda possibili argomentazioni pro e contra.

Per il terzo tipo, Fricke parla di *Dichtungssprache*. Secondo la definizione di Fricke, un testo contiene elementi di *Dichtungssprache* quando infrange le regole della lingua *standard*, a scopi determinati e conoscibili. Le possibilità suggestive della lingua vengono sfruttate mediante metafore, figure retoriche e poetiche, diversi tipi di giochi di parole. Naturalmente tali elementi possono anche comparire nella lingua *standard*, ma la loro frequenza è maggiore nella lingua poetica.

Il punto cui giunge Fricke è che una serie di fenomeni, tipici nella lingua dei poeti, si dimostra molto comune anche nel discorso di storia letteraria. Si tratta p.es. di figure retoriche del tipo: interiezioni e domande retoriche. Oppure di assembramento di sinonimi, spesso allitteranti o ritmati. « *Schwerer, wilder, weiter, einsamer, in jedem Sinne unheimlicher ist die deutsche Zerrüttung* » — in un esempio tra cento. Può trattarsi, come qui, di parallelismi nella sintassi, ma anche di espedienti stilistici più sofisticati: similitudini, metafore, metonimie, perifrasi. Può anche trattarsi di un vocabolario insolito, fatto di arcaismi o di neologismi, o della composizione di parole unite da trattino, del tipo *sinnlich-seelisch*. Fricke ritrova tali caratteristiche linguistiche in tutti gli studiosi tedeschi di letteratura, senza notare differenze fra le diverse generazioni. Fa notare, inoltre, casi in cui uno studioso di letteratura — consciamente o inconsciamente — si ricollega al genere letterario o al testo che sta studiando: un fenomeno

di attrazione stilistica che talvolta trapassa nel *pastiche*. (Nelle scienze della letteratura svedese, p.es. si potrebbe studiare il fenomeno negli studiosi che scrivono su Vilhelm Ekelund e che vengono influenzati dalle sue abitudini lessicali).

Fricke ferma la sua attenzione sul modo di comporre capitoli e passi testuali che usano gli studiosi di letteratura. Tra l'altro esamina minutamente l'arte di cominciare e finire il periodo. Risulta che lo storico della letteratura sperimenta spesso schemi compositivi di chiara provenienza letteraria, che non ci si aspetterebbe di trovare nella prosa *standard* o in prosa strettamente scientifica. Fricke mette anche a confronto il taglio del discorso storico-letterario con il modo di scrivere degli storici non specialisti e dei linguisti. Peccano anche gli storici, rileva, benché in grado minore, e meno di tutti i linguisti, più attenti come sono ad avanzare le loro affermazioni in un modo che *non* ha lo scopo di suggerire o convincere.

Non sarebbe difficile, nelle interpretazioni di testi lirici fatte da studiosi svedesi, trovare numerosi esempi di fenomeni linguistici dello stesso tipo che Fricke nel suo libro sistematizza e condanna. Ecco innanzitutto alcuni esempi di linguaggio metaforico, tolti alla nota raccolta di letture critiche del primo « new criticism » *Lyrisk Tidsspegel* [« Specchio lirico dei tempi »], 1947. Quando Gunnar Tideström vuole dare un'idea del ritmo nel *Fossil inskrift* [« Iscrizione fossile »] di Gunnar Ekelöf, parla del « ritmo monotonamente cullante di versi insolitamente lunghi ». Ma dice anche: « il ritmo può anche ... scatenarsi fino a risacca furiosa per la tempesta di sentimenti che segue ». E l'interprete finisce con un appello che è una ben nota figura retorica: « Non è forse questo il ritmo fondamentale di ogni sentimento, di ogni vita? ».

Il tipo di immagine probabilmente più comune in analisi liriche di questa sorta è la metafora tolta all'arte figurativa e alla musica. Gunnar Svanfeldt analizza, nella stessa raccolta, la lirica di Hjalmar Gullberg *Död amazon* [« Amazzona morta »] e commenta alcune parole nei versi finali (« Molto scura e con grandi occhi »), nel modo se-

guente: « Queste parole hanno un suono molle come un paio di battute di una musica funebre ». Gunnar Brandell scrive (nella sua storia della letteratura svedese) di uno dei ditirambi di Edith Södergran che è scritto « in eroico modo maggiore ». Un'altra volta si esprime come segue sui poemetti di una raccolta più tarda: « (Qui) smette gli squilli di tromba ». Uno storico della letteratura più anziano scrisse, caratterizzando una lirica di Levertin, che il poema si spegneva su un « pallido modo minore »: usando quindi una sinestesia del tipo che amavano Levertin e i simbolisti stessi. Perfino l'altrimenti così sobrio, e talvolta persino prosaico, Henrik Schück può cadere in un linguaggio di analogie sensorie di tipo musicale, quando parlando della lirica di Samuel Columbus vi riscontra « un'armonia melodica e un autentico *timbro* lirico, ancora non raggiunto da nessuno dei nostri poeti ».

Talvolta il critico sviluppa, nel discorso storico-letterario, una serie di immagini direttamente ispirate dalla lirica da lui presa in esame. Prendo un esempio da *La letteratura moderna della Svezia* di Böök, dove sono citati i seguenti versi di Snoilsky:

Den stråle ur diktens källa	Il raggio scaturito dalla fonte
skall varda all.	sarà tutto.
Här hör du kanske dess	Qui forse ascolterai il suo suono
avskedsklang,	di commiato,
de sista dropparnas fall.	lo scroscio delle ultime gocce.

Böök prosegue dopo la citazione: « In realtà restavano solo singoli accordi », con ciò completando l'immagine della parola « avskedsklang » [« suono di commiato »].

Quando Böök, nello stesso libro, vuole descrivere il ruolo che ha il senso della natura in Heidenstam, scrive: « Il bosco stormisce e il Vättern sciaborda da un capo all'altro di tutta la sua lirica ». Le due prime parole sono una diretta citazione da Heidenstam; un suo libro e un suo racconto hanno per titolo *Il bosco stormisce*. A questa citazione viene dunque adattata una frase principale co-

struita parallelamente e che corrisponde ritmicamente alla prima: « Il bosco stormisce e il Vättern sciaborda ». La descrizione è trapassata in narrazione, che contemporaneamente ha preso struttura di verso lirico: — lo stesso semplice ritmo dei versi iniziali di una poesia di Topelius a suo tempo nota: « La mandria pascola e la campana suona » (« Hjorden betar och klockan klingar »).

Se Böök qui — come gli autori prima citati — ha oltrepassato i confini di quella che Fricke chiama « lingua della scienza », ha però seguito convenzioni e schemi linguistici che risalgono al tempo di Atterbom e di Levertin. Si tratta nel loro caso, di due autori che avevano dato notevoli contributi anche alla letteratura creativa e che non sempre distinguevano rigorosamente, quanto alla lingua e al taglio da usare, tra il discorso letterario e quello storico-letterario.

Nel suo libro sulla lingua usata dalla scienza della letteratura, Fricke sostiene che spesso, alla fine di un capitolo o di uno studio, lo storico della letteratura si eleva — o prevarica — in una prosa liricheggiante. Qui — come in tutti i casi esemplificati — lo scopo è piuttosto di sintesi e di riassunto, anziché analitico. Tolgo un esempio da uno storico della letteratura che non risulta sia mai comparso in veste di scrittore autonomo, E. N. Tigerstedt. Nella sua caratterizzazione conclusiva di Heidenstam e delle sue *Nya Dikter (Nuove Poesie)*, si legge:

Una simile religiosità colorata di panteismo è il nocciolo di questi *Idyll och epigram (Idilli e epigrammi)* della lirica svedese moderna, dove la fresca luce della notte estiva e le stelle del cielo invernale splendono con la quieta limpidezza che c'è in Runeberg, benché il paesaggio della Svezia centrale di *Nya Dikter (Nuove Poesie)*, con i suoi boschetti classicamente stilizzati, si distingua sia dalla rude e verginale natura della landa che canta il poeta finlandese, sia dalle scene di natura esotiche e vistose che Heidenstam stesso in passato ci ha fatto scorrere davanti.

Tigerstedt ha dunque cercato di caratterizzare l'atmosfera di *Nya Dikter* di Heidenstam sia ponendole in parallelo

e in contrasto con *Idyll och epigram* di Runeberg, sia mettendole in contrasto con la precedente produzione artistica di Heidenstam stesso. A tale scopo ha così evocato l'immagine di una sorta di paesaggio poetico 'medico' in Heidenstam; anche qui la *descrizione* trapassa in *narrazione*. Ma come tutto ciò che è stabilito statisticamente, anche questo paesaggio 'di media' a guardar bene, non esiste. Alla descrizione del paesaggio poetico di Heidenstam sotto « le stelle d'un cielo invernale », si potrebbe contrapporre un verso come questo (nella lirica *Sverige*, « Svezia »): « Ardi stella d'oriente in tutta la sera di giugno »; all'affermazione che il paesaggio di Heidenstam posa sotto « la fresca luce di una notte estiva » si potrebbero contrapporre liriche antelucane, come *Paradisets timma* (*L'ora del Paradiso*). Allo stesso modo si potrebbe 'falsificare' l'immagine data da Böök del paesaggio in Heidenstam, non in « tutta la sua lirica » il bosco stormisce e il Vättern sciaborda.

La citazione da Tigerstedt dovrà illustrare un'altra particolarità della lingua nel discorso storico-letterario. È questa il fitto uso di aggettivi doppi, coordinati, pressoché sinonimi: del tipo « la rude e verginale natura della landa », oppure « scene di natura esotiche e vistose ». Espressioni sinonime, in leggera variazione possono susseguirsi intercalate solo da una virgola. Un esempio a caso può essere preso dallo studio di Gunnar Brandell sul rapporto tra Edith Södergran e Nietzsche. Ciò di cui la Södergran aveva bisogno — dice — erano « clichés, esempi, cadenze, soprattutto un essere umano da poter ammirare ».

Senza aver fatto esami di frequenza, sono convinto che diverse generazioni — e sicuramente anche scuole diverse — di storici della letteratura sfruttino in diverso grado ciò che Fricke chiama « gli elementi del linguaggio poetico ». Tra gli odierni giovani studiosi di letteratura, svedesi, penso che Kjell Espmark — egli stesso poeta — sia uno di quelli che più spesso introducono nel linguaggio scientifico un linguaggio *metaforico*; di immagini nuove, fresche e suggestive, aggiungo per mio conto volentieri. Parafrasando le parole di Rabbe Enckell, Espmark par-

la delle miniature di quest'ultimo come di « sismogrammi di moti d'animo ». L'immagine è interessante: per chiarire un tratto di poetica « modernistica », l'autore ricorre dunque a una metafora che risale alla moderna civiltà tecnica, proprio come hanno fatto molti poeti « modernisti » tentando di rinnovare il linguaggio figurativo. Così quando Espmark, con immagini espressive, parla del rapporto tra Gunnar Ekelöf o Mallarmé: Ekelöf si serve di Mallarmé « come una miniera e come un mezzo di contrasto ». La miniera appartiene alla civiltà della tecnica; il mezzo di contrasto è un concetto radiologico. L'accostamento delle due immagini partecipa dell'audacia « modernistica » nelle sequenze di immagini.

Il linguaggio figurativo di Espmark non è dunque né antiquato né convenzionale. Disturba infatti, in studi storico-letterari del passato, forse soprattutto l'aspetto consunto, semipoetico, similoro del linguaggio figurativo: per usare, ora, anch'io un gergo metaforico. Troviamo un altro esempio del linguaggio usato da Espmark per descrivere il carattere del linguaggio poetico, (stavolta senza riferimenti a campi metaforici tecnici o medici) nell'analisi di *Absentia animi* di Ekelöf. Espmark parla qui del « rispecchiarsi della distrazione nei movimenti vagolanti della lirica ». Solo in senso traslato la distrazione può « essere rispecchiata » e la lirica avere « un movimento vagolante », come esperienza o percorso mentale del lettore. La descrizione è inavvertitamente trapassata in narrazione di un evento.

È probabile che Harald Fricke, con le sue esigenze logiche ereditate da Carnap e Frege, inserirebbe anche questi ultimi esempi nella sua raccolta di « descrizioni discutibili ». Il suo punto di vista è evidentemente quello che la storia della letteratura (o la scienza della letteratura) ha il compito di costruirsi un linguaggio descrittivo dove l'uso terminologico sia chiaramente stabilito. Fricke abbozza un'organizzazione epistemologica e un progetto didattico in cui la cosa possa realizzarsi. Il suo ideale non è un linguaggio scientifico formalizzato, riservato cioè solo a una ristretta cerchia di specialisti. Il suo progetto, invece è una

lingua che ottemperi alle più severe esigenze di precisione e univocità e che rifiuti elementi suggestivi, poetici e retorici.

Esigenze e aspettative non del tutto nuove: le abbiamo già sentite in passato in dibattiti scientifici di diversi paesi. Anche il taglio scientifico di fondo, in Fricke e nei suoi alleati, mette rispetto: il discorso storico-letterario deve seguire regole linguistiche tali da rendere possibile la continuazione del dibattito pro o contro le affermazioni avanzate.

Non c'è dunque nulla da dire a difesa della specifica forma linguistica spesso adattata dagli studiosi di letteratura, soprattutto nelle interpretazioni testuali? Si può trovare qualche incoraggiamento nel noto capitolo *The heresy of paraphrase* di Cleanth Brooks. Brooks si chiede se in assoluto sia possibile esprimere in forma di proposizione logica il significato di un testo lirico. Risponde che certo, possiamo tentare di arrivare a formalizzazioni del genere, ma che non dobbiamo illuderci con ciò di aver esaurito il significato del testo o di averne penetrato il nucleo. Che comportamento propone, allora? Possiamo, dice, dare un breve schizzo o un'idea del soggetto del testo, se ci bastano le parole per le riserve e i chiarimenti. Riusciremo allora, nel migliore dei casi, a una certa approssimazione di ciò che il testo vuole dire. Ma, secondo Brooks (e la cosa è « a crucial point »): le interpretazioni devono rifugiarsi in « analogy, metaphor, symbol, etc. in order to secure even this near an approximation ». Brooks, che procede da una teoria linguistica diversa da quella di Fricke, intende evidentemente che il linguaggio tecnico, più astratto, fallisce spesso nell'interpretazione. Non vuole abbandonare del tutto il linguaggio metaforico nella scienza della letteratura.

Non ho preso qui la parola credendo di poter risolvere la spinosa questione delle prassi diverse usate dagli storici della letteratura. Ma voglio concludere con un accenno a una soluzione possibile, in spirito meno severo di quello di Fricke. Nel 1899 il filosofo lundense Hans Larsson pubblicò un lavoro, a suo tempo molto noto. Il titolo è *Poesins logik* [(La logica della poesia)]. L'opinione di Hans Larsson in questo libro, è, che le figure poetiche e retoriche — esem-

plificate con una serie di figure enumerate anche da Fricke nel suo libro — in fondo non hanno solo un effetto estetico ed emotivo, bensì, contemporaneamente, si trovano ad essere « al servizio della capacità logica ». La cosa riguarda, per Larsson, tanto le antitesi che i paradossi e le metafore. Vuole anzi ritrovare la struttura logica anche di momenti linguistici come il ritmo e la composizione. Parla, in particolare, della capacità di chiarezza dell'immagine quando scrive: « Debbo, per quanto mi riguarda, riconoscere che una buona immagine mi sembra sufficientemente chiara; non è detto che si riesca ad abbracciarla tutta quando la si riduce in forma più succinta ».

Non voglio esagerare l'originalità di questo ragionamento; si potrebbe forse seguire la storia di questo punto di vista sin dall'estetica rinascimentale giù fino a tutto il nostro secolo. Non voglio neppure usare il ragionamento come difesa per quelle escrescenze stilistiche che, talvolta senza funzione, fioriscono e appassiscono nel discorso storico-letterario di antica e di recente data. Molto può certo essere espunto. Ma altre cose, credo, a ben guardare possono dimostrarsi di gran valore logico e pedagogico. L'afiguralità, il flusso aritmico di parole, la composizione non strutturata non ha valore scientifico di per sé. Il terrore dell'estetico, che alcuni degli odierni studiosi di letteratura dimostrano, è probabilmente il risultato di una rimozione, le cui cause lascio individuare ai futuri studiosi di scuola critico-ideologica o psicanalitica.

CARL FEHRMAN
Università di Lund

(Traduzione di Iselin Maria Gabriell)

SUMMARY

Writings in literary history may be described as belonging to a specific genre with distinct characteristics of its own. Like other genres, literary and scholarly, it has a determinable origin in time. It corresponds to certain expectations of its readers (as long as it has any readers) and to certain rules accepted by those who practice it (as long as it has any practitioners). This view can be extracted from the rather dejected picture that René Wellek gave in his essay *The rise and fall of Literary History*, first printed in *Poetik und Hermeneutik* 1973.

The origin of literary history as a genre is contemporary with the origin of the historical novel. From the historical novel many historians and literary historians in the nineteenth century derived their fashion of relating literary developments in a country or in a period. So did Ranke in Germany, so did Henrik Schück in Sweden. Their surveys had, like the poetic fable, a beginning, a middle point and an end, thus giving the illusion of a continuous progress (though all knowledge is fragmentary).

As a matter of fact the literary novel has often, ever since, been a sort of model for literary historians, consciously or unconsciously. A Swedish literary scholar of a later generation than Henrik Schück, Fredrik Böök, once stated that the literary historian and the literary biographer both have as their task to cement the isolated moments with the aid of imagination and introspection; otherwise they can not possibly give a *total view*. Böök called literary biography «the *novel* a scholar writes about a human fate» and literary history «an *epic* that he creates with a period as his subject».

The historical novel of the past can, for many obvious reasons, hardly be a model for a literary historian of to-day. Nor can the modern types of novel. The modern novelist cannot create a world, he cannot tell a story, because he does not believe that histories are true. This is a statement by Virginia Woolf from 1925; the further development of the novel corroborates her observation, a novel where strict chronology, a solid concept of personality, and a fixed point of view have been abolished. The crisis of the novel and the crisis of literary history are two simultaneous and interdependent phenomena. The withdrawal of the omniscient author and the abdication of the objective historian are two parallel stages in the cultural history of the West.

The form of presentation in traditional literary history contains elements both of *récit historique* and of *discours*. Literary texts are part of an historical process. Thus far the literary historian has as his task to *narrate*. But literary texts have a particular position in the historical process: as *residua*, objects for new

actualisations or concretisations. The literary historian has as his task also to *describe*, *analyse* and *value* texts of high complexity. In both cases he has at his disposal only normal forms of language — at least as long as he wants to reach the same readers as the literary works he is dealing with.

The dilemma of the *discours* in literary history has recently been discussed by Harald Fricke in his book *Die Sprache der Literaturwissenschaft*. Textanalytische und philosophische Untersuchungen, (München 1977). He chooses his examples from German literary historians of different generations from Georg Haym in the eighteenth seventies to Wolfgang Kayser, Benno von Wiese and later generations in our century. Fricke distinguishes between three different types of language. First «ordinary language» which follows accepted rules in the linguistic code. Secondly «scholarly language» (*Wissenschaftssprache*) with strict conventions as far as concepts and terminology are concerned, that will make possible a discussion pro et contra. Thirdly he talks about «*Dichtungssprache*», the language of poetry. This kind of language makes use of linguistic magic: rhetorical figures, metaphors, rhythmic devices, word-play, and it often intentionally breaks against the norms of standard language.

Fricke gives a number of examples in order to show how German literary scholars use — and, in his view — misuse language. Literary historians and interpreters of texts make an abundant use of rhetorical figures, exclamations, piles of synonyms often arranged in rhythmic cadence or with alliterative effects, archaisms and neologisms. Fricke demonstrates how literary scholars compose chapters after literary models which we should hardly expect to find in a discourse with strictly scientific intentions. When he compares linguistic habits of literary scholars with the manners of other historians or philologists, he finds «sinners» mostly among the former. His conclusion is that literary history and literary interpretation have not yet reached a scientific stage. With his linguistic ideals from men like Carnap and Frege, Fricke wants to establish a better language for the literary discourse, not a formalised scientific language though, but a language where metaphors, poetic and rhetorical elements are avoided in favour of clearly defined concepts.

Examples collected from Swedish literary scholars show almost exactly the same type of linguistic aberrations as Fricke's collection of specimens. Now, what claims can reasonably be put on a literary scholar to-day?

First: personally I do not believe that we could or should abstain from any kind of representation of literary history. If the historical process in itself is unstructured, it is a task for every new generation of scholars to create its structure, in order to

make the past and the present understandable. Form and order are needed in order to establish a coherent interpretation from which our world — also the literary world — can be surveyed and valued. Literary texts are, as said before, part of a historical process. History must be *narrated*; there is a fundamental epic need in man. The statement of the death of literary history is probably as exaggerated as the statement of the death of the novel.

Secondly: literary texts have, as is also said before, a special position in the historical process as surviving objects, subject for new actualisations. As such, texts must be *described*. Something can, I think, be said in defence of the linguistic manners, so heavily attacked by Fricke. I remind of Cleanth Brooks' argument in his essay *The heresy of paraphrase*. Brooks directly denies the possibility of expressing in the form of a logical proposition what is said in a poetic text. What we can give is a hint, if we are allowed to use a lot of words with repeated reservations and elucidations. But if we want to get nearer, we must take our refuge to «analogy, metaphor, symbol, in order to secure even this near approximation». Brooks apparently started from a linguistic philosophy quite different from that of Fricke.

So did the Swedish philosopher Hans Larsson in his book *The logics of poetry* (1899). His idea is that rhetorical figures, metaphors, symbols, even phenomena like rhythm and alliteration have not only an aesthetic effect but serve at the same time a logical end. «I for my part — writes Hans Larsson — must admit, that an image more often than not seems distinct enough; it is far from certain that you will get the same synthetic experience if you reduce it to a more scanty form».

Of course I do not want to deny that there is in many texts written by literary scholars, now and in the past, at times a decorative language with no good function. In these cases the scholar's language is bad or obsolete poetry. But I cannot think that the lack of intensity and visual power, a flow of words without rhythmical structure, a composition without head or tail is of any scientific value in itself. The horror of any aesthetic — or pedagogical — effect in a scholarly paper is probably most often the result of incompetence or suppression — the causes of which I willingly entrust to critics of ideology and psychoanalysts to elucidate.

STRATEGIA DESCRITTIVA E LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO

Che la descrizione sia una pausa della narrazione o la sua ancella, un frammento di testo o una ridondanza, che serva a creare una situazione verosimile o a cancellare il reale, essa è qualcosa tuttavia che condiziona il funzionamento del racconto nel suo insieme. Negli interventi che mi hanno preceduto si è discusso a lungo degli usi e funzioni della descrizione nei suoi aspetti strutturali, linguistici o filosofici, e con ricchezza di esempi si è illustrata la complessa modalità descrittiva all'interno dei meccanismi del racconto letterario. In questa mia nota parlerò invece del racconto cinematografico.

Ho scelto un testo filmico non dichiaratamente narrativo (diretto non a caso da due noti studiosi di cinema¹) per mostrare come l'uso di una particolare strategia di ripresa — una strategia che può definirsi descrittiva — contenga la chiave interpretativa del testo proposto. Si poteva certo scegliere un film realistico, ma è parso più stimolante proporre un film come *Riddles of the Sphinx*², che sembra utilizzare la descrizione, come nelle pagine di Robbe-Grillet, per negare, attraverso il cumulo di indizi di realtà presentato, l'effetto stesso di realtà. Anche nel ci-

¹ Gli autori infatti sono noti soprattutto per la loro produzione saggistica: PETER WOLLEN, *Signs and Meaning in the Cinema*, London, Secker and Warburg, 1974; LAURA MULVEY, *Piacere visivo, cinema narrativo*, «Donna Woman Femme», n. 8, luglio-settembre 1978.

² Prodotto nel 1977 dal British Film Institute e pertanto film non commerciale, è stato visto in Italia solo all'interno di alcune rassegne e cicli a soggetto; a Trieste nel 1978; a Firenze in occasione del convegno «Cinema e Psicoanalisi» nel 1979; all'IUO di Napoli nel 1979.

nema, come nella narrativa, la descrizione rimanda al problema della rappresentabilità del reale o dell'illusione di realtà creata sullo schermo, perché è attraverso la descrizione che si pone il rapporto del linguaggio con il reale e quindi la possibilità della conoscenza. Ma per quanto perfetta l'impressione di realtà realizzata nel film, questo resta irriducibilmente *irreale* — un racconto di ombre su uno schermo nudo. La selezione e l'organizzazione del reale in racconto — in uno spazio e un tempo divisi e diversi da quelli della nostra percezione — porta con sé, una volta che il racconto sia percepito come tale, l'effetto di irrealizzare la cosa narrata³. Persino nel film più realistico dunque l'impressione di realtà si verifica sempre attraverso ciò che Jean Mitry chiama *transfert di realtà*.

Cosicché il paradosso della descrizione nel discorso cinematografico è quello di riuscire a far percepire come vera la massima irrealtà e al tempo stesso derealizzare anche l'immagine più quotidiana di una realtà nota allo spettatore. Basti pensare all'iconografia rarefatta di certe immagini di Bresson o di Antonioni per comprendere non solo l'essenzialità della figura descrittiva nel discorso filmico (anche nei film in cui « non accade nulla ») ma anche la ricchezza di possibilità ermeneutiche offerte dalla descrizione.

Diretto da Laura Mulvey e Peter Wollen, *Riddles of the Sphinx* ha il vantaggio per l'analista di essere uno di quei film-saggio come *Une femme mariée* di Jean-Luc Godard o *Occupazioni occasionali di una schiava* di Alexander Kluge che esibisce in maniera marcata le sue istanze costitutive: è diviso in capitoli o sezioni, presenta didascalie intercalate da inquadrature, citazioni scritte, movimenti di macchina dimostrativi, voce fuori campo, etc. Esso si offre agli occhi dello spettatore come prodotto finito e al tempo stesso come ricerca sul linguaggio e sulle problematiche poste dal femminismo. Il film ha una struttura altamente formalizzata; è diviso in sette sezioni, delle

³ Cfr. CH. METZ, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1980, p. 52.

quali solo la quarta, della durata di circa un'ora, presenta una storia; le prime tre e le ultime tre si corrispondono e formano come un'impalcatura simmetrica, una sorta di cornice che è anche il tessuto connettivo delle idee che sostengono il film. Queste sezioni hanno durata diversa ma sempre di pochi minuti e sono composte da pochissime inquadrature ciascuna, per la maggior parte di immagini visive, commentate da un suggestivo sonoro musicale.

I titoli delle sezioni appaiono in sovraimpressione nel corso della prima sequenza:

1. Opening pages
2. Laura speaking
3. Stones
4. Louise's story told in thirteen shots
5. Acrobats
6. Laura listening
7. Puzzle ending

Il film si apre dunque su delle pagine sfogliate da una mano invisibile su cui spicca il titolo « Le Mythe de la femme »; appare poi la riproduzione di un fotomontaggio del volto di Greta Garbo su quello in primo piano ravvicinato della sfinge; poi i titoli preceduti da una citazione da Gertrude Stein: « A narrative of what wishes what it wishes to be ». Allo spettatore viene chiesto un intervento al di fuori di quello convenzionale/consumista, e cioè di leggere e di capire. L'immagine della Sfinge/Garbo con le sue molteplici connotazioni si pone subito come la metafora-chiave del film, metafora della donna e ancor più della fantasia maschile sulla donna, enigmatica, indecifrabile e perciò temibile, a metà tra l'umano (*femme fatale*) e la bestia (l'uccello).

La sfinge, in un certo senso la figura dimenticata del mito di Edipo, qui diventa invece centrale come produttrice se non di verità, di una fitta rete di significazione associativa. Nella seconda sezione la regista, introducendo la sfinge come figura mitica e soprattutto come *persona* che interroga e che pone enigmi, la indicherà anche come narratore immaginario della « fable of everyday life » della sezione centrale. Il mito conferma il senso di oppressione

e di esclusione della donna: « The Sphinx is outside the city gates, she challenges the culture of the city, with its order of kinship and its order of knowledge, a culture and a political system which assign women a subordinate place »⁴. La sfinge rappresenta inoltre l'inconscio in quanto segna il momento della conoscenza che produce la sua stessa esclusione dal sociale, cioè dal conscio. È noto infatti che la soluzione dell'enigma da parte di Edipo segna il momento della morte per la sfinge. Quando udì la risposta giusta essa « fece come facevano le Sirene, quando qualcuno non si lasciava attirare dal loro canto: si gettavano, per quanto fossero esseri alati, nel mare e si uccidevano »⁵. L'inquadratura di Laura Mulvey è alternata a quelle di un vaso greco, di un dettaglio del quadro di Gustave Moreau « Edipo e la Sfinge », di immagini di Greta Garbo/Sfinge.

La terza sequenza, puramente descrittiva, è costruita con veloci movimenti della macchina da presa in avanti, all'indietro e dall'alto della Sfinge egiziana. L'inquadratura si ferma poi, con una sineddoche, sulla bocca della Sfinge, sottolineando così il suo ruolo di narratore, in un primissimo piano ravvicinato fino a perdere la denotazione iconica e mostrare la grana della pellicola. Queste immagini amplificano ulteriormente, al livello di presenza fisica, il motivo della sfinge finora presentato come *mito*, nelle parole di Laura Mulvey, e come *rappresentazione* nella ricca *imagery* esibita, classica, decadente, cinematografica. La sequenza è accompagnata da uno straordinario pezzo musicale di Mike Ratledge che fa da raccordo e introduzione alla storia di Louise, un racconto in tredici quadri, una sequenza chiusa di avvenimenti non chiusi. Le prime tre sequenze hanno così creato — per dirla con Hamon — « un sistema di attesa destinato ad assicurare [...] la leggibilità della descrizione che seguirà »⁶.

⁴ L. MULVEY-P. WOLLEN, *Riddles of the Sphinx. Filmscript*, « Screen », vol. 18, n. 2, 1977, p. 62.

⁵ K. KERÉNYI, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, Milano, Garzanti, 1963, vol. II, p. 105.

⁶ P. HAMON, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977, p. 69.

La parte « narrativa » del film non è costruita secondo i moduli convenzionali del codice realistico. L'azione è segmentata in tredici quadri, ciascuno introdotto da una didascalia che insieme informa e commenta i momenti della vicenda. È in questa parte soprattutto che si realizza un uso particolare della macchina da presa, che ho definito « la strategia descrittiva », che consiste nell'avere la macchina da presa fissa al centro della scena mentre l'obiettivo compie una panoramica a 360°; la ripresa è così limitata al piano centrale della scena ad esclusione dell'alto e del basso, della testa e delle gambe. Il termine del giro segna anche la fine della sequenza cosicché la scansione primaria della storia è data dal piano di ripresa. Ciò crea una forma di tensione tra l'aspettativa di sviluppo della situazione e la sua immobilità. Come hanno affermato i due registi:

We wanted a definite camera strategy, but the 360° pans aren't just a formal device. It's very important that they interact with the content too. They fit in with the claustrophobia and caught-ness that the woman's story is about. Circumscribed circles. [...] Each shot ends of its own accord, nothing to do with the idiosyncratic volition of the film-maker's mind or eye⁷.

Analizziamo la prima sequenza. Didascalia: « Perhaps Louise is too close to her child. How much longer can she reject the outside world, other people, other demands. Her husband often »⁸.

La macchina inquadra un piano di lavoro con delle pentole, poi gira sempre alla stessa altezza seguendo la parete senza soffermarsi su nulla in particolare, ma registrando tutto ciò che incontra: la maniglia della porta, la carta da parato che imita e riproduce il disegno delle piastrelle di ceramica. Entra in campo un'unità fisica composta da madre/figlia/orsacchiotto. Non vediamo il volto

⁷ D. RANVAUD, *Interview with Laura Mulvey and Peter Wollen*, « Framework », n. 9, 1978.

⁸ L. MULVEY-P. WOLLEN, *op. cit.*, p. 63.

della madre; la vediamo solo di schiena: con un braccio sostiene la bambina, con l'altro prepara un uovo strapazzato. Prima la musica, monocorde, ossessiva, poi una voce fuori campo altrettanto monotona e incalzante sottolineano e amplificano l'iteratività e quasi l'ineluttabilità dei gesti compiuti.

Time to get ready. Time to come in.
 Things to forget. Things to lose.
 Meal time. Story time.
 Desultory. Peremptory.
 Keeping going. Keeping looking.
 Reading like a book. Relief.
 Things to cook.
 Etc.⁹

La scena termina al suo compimento naturale, con una nuova inquadratura delle pentole (il punto di partenza), ma nel campo ora è presente anche una figura maschile dalle spalle in giù, un giornale sotto il braccio: il marito di Louise che è tornato a casa.

La didascalia ha dunque presentato nella più breve essenzialità il personaggio della storia, che nonostante la specificità di un nome e di una situazione problematica (dipendenza della bambina che le fornisce la giustificazione della propria autoemarginazione, contrasti con suo marito), e in assenza di altre informazioni, ha inteso enfatizzare la sua condizione di madre-casalinga, un'esistenza chiusa e inespressa. La didascalia ha detto tutto questo, o meglio ha introdotto — come il titolo di una poesia — il tema della descrizione successiva: una serie di oggetti che mentre costruiscono la cornice ambientale, lo spazio vitale del personaggio, ne delineano simultaneamente i tratti significativi, non altrimenti svelati. Il catalogo degli oggetti — indizi di realtà e al tempo stesso astrazioni dalla realtà — ha così l'effetto di dislocare nella coscienza dello spettatore il senso immediato e letterale di quegli oggetti; essi punteggiano e delimitano uno spazio visivo, limitato come l'uni-

⁹ *Ibidem.*

verso di chi lo abita, realizzando un effetto di metonimia diffusa. La coesione semantica realizzata in questa sequenza è tale che persino Louise e bambina, di cui non vediamo ancora il volto, appaiono livellate alla categoria di oggetti senza vita. È difficile dire se le immagini abbiano solo descritto o anche narrato; non è infatti attraverso la concatenazione di piani successivi che si costruisce nel film il tessuto della narrazione? La ripresa ha tuttavia impedito che la presentazione diventasse realistica fornendo soltanto allusioni alla storia di Louise, fermandosi al valore emblematico di una condizione.

Tale tipo di ripresa diventa particolarmente espressivo nella terza sequenza. Didascalia: « cannot make her see reason and get out more into the world, Chris feels he must leave the house himself. It was her idea to live in ». Louise è di spalle, con la bambina in braccio davanti alla finestra. Oltre il vetro si vede Chris che carica le valigie in macchina. La camera è impegnata nel giro consueto a 360°; senza rallentamenti né primi piani si registrano immagini vuote e immagini cariche di drammaticità, come quella in cui si vede Chris rientrare in casa brevemente a salutare mentre il sonoro non sincronizzato — i pensieri di Louise — riprende il monologo ossessivo:

Transformed, I would confide.
 I could have cried. I could have died.
 Transformed, to cold from warmth.
 Etc.¹⁰

Persino in questa scena, l'effetto drammatico viene reso non tanto dalle immagini, descrittive e narrative questa volta, né dal sonoro, ma dal *significato* convogliato dal 360°; lo spettatore non può dimenticare la presenza della macchina da presa. La convenzione adottata risulta tanto più efficace perché nonostante la familiarità delle immagini e della situazione rappresentata, gli viene impedita l'identificazione.

¹⁰ *Ibidem*, p. 65.

Secondo Hamon la descrizione « è un reticolo semantico e un reticolo retorico fortemente organizzato. È anche il luogo del testo su cui verrà ad innestarsi, nel mondo più « naturale », una competenza ideologica, cioè a dire la conoscenza che il narratore possiede del sistema dei valori dominanti, delle regole, delle leggi, ecc. che governa la sua società »¹¹. Se le sequenze citate vengono prese come momenti descrittivi nell'insieme diegetico del film, è evidente che la registrazione apparentemente casuale e impersonale obbedisce invece ad una logica formale di « promozione del visivo » (Barthes) che orienta la lettura in maniera univoca. Le sequenze degli interni domestici, immagini a loro volta dell'interiorità di Louise, vengono realizzate attraverso una selezione precisa di spazi e di oggetti che, mentre individuano il contesto suburbano e borghese e i valori che lo dominano, rendono anche il senso di una spazialità contenuta e compressa che rimanda infine alla contrazione e all'autorepressione del personaggio.

Successivamente all'allontanamento di Chris, Louise affronterà il fuori, il mondo esterno. Per la prima volta, il personaggio avrà un volto, cesseranno i monologhi interiori. Attraverso il lavoro, la necessità di separarsi dalla bambina, i nuovi rapporti interpersonali, Louise prende vita, acquista una nuova percezione di sé come groviglio di problemi, di enigmi da esplorare. Ma questa non è una storia a lieto fine. Louise è come sopraffatta dal suo inconscio, dalle domande cui non sa trovare risposta, dall'incapacità di stare lontana dalla figlia. Perderà il lavoro e sentirà di nuovo il bisogno di appartarsi, questa volta in casa di sua madre, su un percorso di possibili verità. Le sequenze finali si soffermano sui temi della memoria e dell'inconscio, ma anche sulle contraddizioni più ampie della condizione femminile, la sessualità e la maternità, l'oppressione sociale e la repressione psicologica. La macchina da presa viene usata in modo meno assertivo ed è meno concentrata sulla descrizione degli spazi; diventa

¹¹ P. HAMON, *op. cit.*, pp. 81-82.

dominante il senso del tempo e della trasformazione, il recupero del passato.

Nell'ultimo quadro della storia di Louise, madre e figlia sono in visita al British Museum, tra le mummie e i sarcofagi dell'antico Egitto. La voce fuori campo evoca ricordi e immagini dell'infanzia, divaga tra varie associazioni. Improvvisamente Louise « sente » la voce della Sfinge

growing louder, until she could hear it clearly, compellingly, and she knew that it had never ever been entirely silent and that she had heard it before, all her life, since she first understood that she was a girl¹².

La voce fuori campo, quella della sfinge/io narrante viene finalmente riconosciuta, ed è anche la voce di Louise. Da questo riconoscimento/identificazione che sembra alludere alla ricomposizione di varie parti di sé può venir fuori la risposta dell'enigma — l'individuo-donna — e nello stesso tempo la sua riproposizione.

Con le ultime tre sezioni del film ci troviamo di fronte a descrizioni che sembrano finalizzate in primo luogo al puro piacere della visione ma che servono anche come raccordo logico/estetico con i quesiti posti all'inizio. La ripresa della strategia descrittiva (o anti-narrativa) nella conclusione è significativa. Dopo una breve e suggestiva sequenza di donne acrobate seguita dalla ripresa del discorso iniziale sulla sfinge, il film si conclude su un primo piano ravvicinato di un puzzle che ha la forma di un labirinto. Quando la pallina di mercurio ha raggiunto il centro, il puzzle viene agitato violentemente, come a negare il desiderio di una conclusione. Sull'oggetto in movimento si fa buio completo.

PAOLA SPLENDORE
Istituto Universitario Orientale, Napoli

¹² L. MULVEY-P. WOLLEN, *op. cit.*, p. 76.

SUMMARY

Description in film discourse adopts the same rhetorical conventions as used in the short story. The article aims at showing the richness of hermeneutic possibilities offered by the descriptive figure in film. The text analysed is *Riddles of the Sphinx* by Laura Mulvey and Peter Wollen — an English film produced by the BFI in 1977 — in which the directors use a definite camera strategy defined here as a « descriptive » strategy.

LA GOMMA DESCRITTIVA

Robbe-Grillet e *La Jalousie*

Robert Louis Stevenson sosteneva che per liberarsi dal flagello della descrizione — « une triste besogne » sospirava Valéry¹ — c'è un solo modo, quello di tagliare a tutti, autori e lettori, il nervo ottico.

Forse però non è necessario intervenire in modo chirurgicamente così drastico. L'illusione della mimesi del reale e la funzione frenante del racconto che potevano irritare Stevenson e spingere Stendhal a « saltare » le pagine descrittive non sembrano minimamente riguardare la descrizione come pratica di scrittura contemporanea.

L'eccesso di lavoro apparentemente demandato al nervo ottico va nella direzione esattamente opposta a quella paventata da Stevenson. Nessun « effet de réel » nasce da questo sguardo, caso mai il contrario, un « réel de l'effet » che ci fa ritrovare in un mondo artificiale, come per un eccesso di realismo.

Ci si sente ciechi e sordi leggendo *La Jalousie* di Robbe-Grillet e il nervo ottico non ha molto a che vedere con le sue descrizioni, piuttosto ha a che fare con i rigli neri della scrittura, queste fasce di senso che si allineano parallele agli spazi bianchi dell'interlinea mimando la disposizione delle stecche che frantumano la visione del mondo.

L'alignement è una figura ricorrente nel testo. La descrizione la sottolinea con ossessiva ripetizione: le paral-

¹ *Composition d'un port, Oeuvres*, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, II, Paris 1960, p. 860 s. Sulla descrizione in Valéry cfr. J. RICARDOU, *L'impossible Monsieur Texte*, in *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, Paris 1971, pp. 59-90.

lele ne sono la traduzione geometrica cara all'ingegnere agronomo Robbe-Grillet². Sono linee « n'exprimant rien, ne signalant que l'existence, la position et les déplacements respectifs » degli esseri umani (Robbe-Grillet ci impedisce di chiamarli personaggi), esattamente come le grida degli uccelli notturni che si rispondono nella valle segnalano gli itinerari animali. Le stesse linee parallele corrono intorno alla casa, dove « l'alignement impeccable » dei tronchi dei banani distingue la parte nuova della piantagione dal *désordre* che ha ormai invaso la parte antica. Come se l'allinearsi dei tronchi o quello dei segni della scrittura potessero mettere ordine nel mondo.

Di fatto, se l'allinearsi della scrittura equivale alla divisione del reale, a strisce parallele, operata dalle stecche della veneziana (*jalousie*), le strisce parallele incolonnate e separate dal 'nero' dovrebbero corrispondere ai righe neri della scrittura, incolonnati e separati dagli spazi bianchi. Lo spazio delle lamelle che preclude la vista è invece dipinto di bianco, come se quello che si lascia vedere fosse incomprensibile e oscuro e chiaro fosse solo ciò che è negato alla vista. Parallelamente, con un'inversione lessicale scandalosa, gli spazi tra le parole, quindi tra le righe, sono definiti da Robbe-Grillet non *des blancs* ma *des noirs*³. Allora le parole che si dicono sono 'bianche', come 'bianche' sono quelle che si scrivono, 'bianche' cioè non esistenti (cfr. il detto scherzoso *mettre du blanc sur du noir*,

² La linea del tetto è parallela ai muri della casa; paralleli sono i pioli della balaustra e la balaustra rispetto al bordo della finestra di A... e al pavimento della sua camera; parallela al muro della casa è la linea formata dalle mani di A... e di Franck posate sui braccioli delle due sedie identiche e così via in mille altri casi che compongono rettangoli e trapezi.

³ « Après d'ultimes monosyllabes, séparés par des noirs de plus en plus longs et finissant par n'être plus intelligibles, ils se laissent gagner tout à fait par la nuit », *La Jalousie*, Editions de Minuit, Paris 1957, p. 98. Sull'opposizione bianco/nero che gioca a diversi livelli del testo cfr. J. LEENHARDT, *Lecture politique du roman. La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Editions de Minuit, Paris 1973.

'non farne nulla') e esistono solo le parole non dette, valgono solo le cose non scritte.

La Jalousie è infatti, come molti romanzi contemporanei, un romanzo non scritto, una storia non raccontata, una trama non detta. Nei bianchi della pagina si indovina un'altra storia, oh quanto banale!, raccontata come si deve nel romanzo coloniale che A... e Franck leggono insieme e di cui parlano in continuazione. Lì si racconta giustamente di un marito, di una moglie e di un amante, ritessendo i temi scontati del triangolo. Nella *Jalousie* la cancellazione della storia come quella dei personaggi, che hanno perso persino il nome, avviene mediante la scrittura. Il marito non c'è, è solo un'istanza di enunciazione, anche se in realtà è lui che ordina la scrittura, allinea i tronchi dei banani, divide e regola *more geometrico* la realtà; la moglie è diventata A... = adultera?; l'amante presunto, lui sì, ha un nome, Franck, che nasconde appena sotto l'ortografia falsata, il suo significato⁴. La descrizione è il modo che la scrittura sceglie paradossalmente per questo suo abnorme compito di cancellazione.

Ad apertura di libro:

Maintenant l'ombre du pilier — le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit — divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel. Les murs, en bois, de la maison — c'est-à-dire la façade et le pignon ouest — sont encore protégés de ses rayons par le toit (toit commun à la maison proprement dite et à la terrasse). Ainsi, à cet instant, l'ombre de l'extrême bord du toit coïncide exactement avec la ligne, en angle droit, que forment entre elles la terrasse et les deux faces verticales du coin de la maison.

⁴ Definizioni del Littré: *franc* = « qui dit ouvertement ce qu'il pense, qui agit conformément à ce qu'il dit... Vrai, véritable (mais avec une nuance ironique) ». *The importance of being Earnest?*

È una strana descrizione, tutta fatta di dettagli molto tecnici, di puntigliose ricostruzioni di un mondo che sta lì, davanti all'*observateur* senza nome, senza volto e senza storia, con il solo scopo, si direbbe, di permettergli di sfuggire, ripassandoli nella mente, a un'ossessione. È una sorta di *exercice* che assomiglia a quelli che si fanno quando si è presi dalla paura e si vuole chiudere le porte al pensiero, o a una pratica un po' maniacale, fintamente controllata, di esorcismo mediante l'osservazione dei dati e la loro insensata enumerazione. Questa pratica mira chiaramente a tradurre in termini di indifferenza un tema la cui possibile resa tragica è già fin troppo sfruttata. Robbe-Grillet detesta, giustamente, il tragico⁵. Scrivere *La Jalousie* (noto sentimento gravido di minacce e di dolore oltre che ambiguo strumento di segmentazione del reale) è una scommessa, brillantemente vinta con una pratica sorvegliatissima di parodia seria. La descrizione ne diventa lo strumento fondamentale.

A una prima lettura del romanzo, restano nella mente figure geometriche, le piantagioni di banani disposte *en quinconce*, gli angoli, infiniti, che il ricorrente *pilier* disegna con la sua ombra incontrandosi con le altre superfici della casa. Ovunque ne risultano triangoli, che non a caso si infittiscono come figure del reale, metafore geometriche della gelosia⁶.

Da « ce coin de terrasse », dove il deittico denuncia la presenza di un *je* che si cancella coerentemente nell'enunciato, *l'observateur*, *le regard* sembra inseguire innocentemente le linee del paesaggio e i movimenti di A... nella sua stanza. Ma tutte le volte che A... volge la testa alla terrazza, un bianco nel testo, un momento di 'indicibile' segna la

⁵ *Nature, humanisme, tragédie*, in *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Paris 1963, pp. 55-84.

⁶ Spinoza aveva detto di voler considerare le azioni degli uomini e le loro passioni come se si trattasse di linee, di superfici o di volumi. Bruce Morrissette apre con il programma spinoziano la sua acuta analisi dei testi di Robbe-Grillet: *Les romans de Robbe-Grillet*, Editions de Minuit, Paris 1963.

traiettoria interrotta dello sguardo e la ripresa indifferente dell'enumerazione pignola delle cose visibili. La descrizione colma artificialmente il vuoto. La divisione dello spazio è ritmata da un presente atemporale (« *présent perpétuel* »), quel presente dell'indicativo che ha polemicamente livellato memoria e sogno e immaginazione in un *maintenant* apparentemente privo di spessore⁷. Ma Robbe-Grillet si tradisce lanciando al suo lettore una chiave di lettura preziosa dove *la mémoire* fa il suo gioco apertamente, anche se votato allo scacco⁸. La memoria è un fatto mentale, giocato sull'assenza e non offre nessuna sicurezza, come la gelosia d'altronde, anche se entrambe possono vantare un passato glorioso di indiscussa importanza. Come la tragedia. La funzione della descrizione in Robbe-Grillet, ma penso si possa estendere questa conclusione a buona parte del romanzo contemporaneo, sembra avere come scopo la cancellazione di una serie di abitudini di percezione del mondo, non solo psicologico, anche fisico⁹. Scriveva Merleau-Ponty

⁷ Cfr. *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*, in *Pour un nouveau roman*, cit., pp. 155-169. Cfr. anche J. BLOCH-MICHEL, *Le présent de l'indicatif*, Gallimard, Paris 1963.

⁸ « Il faut un regard à son assiette vide, mais salie, pour se convaincre qu'elle n'a pas omis de se servir.

La mémoire parvient, d'ailleurs, à reconstituer quelques mouvements de sa main droite et de ses lèvres, quelques allées et venues de la cuillère entre l'assiette et la bouche, qui peuvent être considérés comme significatifs.

Pour plus de sûreté encore, il suffit de lui demander si elle ne trouve pas que le cuisinier sale trop la soupe.

« Mais non, répond-elle, il faut manger du sel pour ne pas transpirer ».

Ce qui, à la réflexion, ne prouve pas d'une manière absolue qu'elle ait goûté, aujourd'hui, au potage.

Maintenant le boy enlève les assiettes. Il devient ainsi impossible de contrôler à nouveau les traces maculant celle de A... — ou leur absence, si elle ne s'était pas servie » (p. 24).

⁹ *Le gommage*, azione e termine che torna continuamente nei testi di Robbe-Grillet. Il suo primo romanzo si chiama *Les gommages*, e cancella nientemeno che il mito di Edipo, nel *Voyeur*, con la stessa pratica di ricostruzione dettagliata e di descrizione ossessiva, si tratta di 'cancellare' lo spazio del delitto.

« rien n'est plus difficile que de savoir au juste ce que nous voyons »¹⁰. La ricerca ossessiva di questo invisibile marito geloso, la lotta contro la « résistance optique » dell'oggetto da parte del narratore¹¹ con cui evidentemente Robbe-Grillet si identifica quanto il suo lettore, dato che la scrittura non è altro se non il processo mentale di questa lotta¹², ha proprio lo scopo di eliminare per cancellazioni successive il troppo di senso delle cose, i troppi 'saperi' che le dicono, che suggeriscono presupposti e conseguenze, spiegazioni e decodifiche. Niente è più difficile, parafrasando Merleau-Ponty, che attenersi all' 'essere là' della vita e del mondo. Franck, dopo un'eccitante gara di inedite *proliférations* dei possibili narrativi del romanzo coloniale pone fine brutalmente al gioco richiamando A... ai fatti: « Rien ne sert de faire des suppositions contraires, puisque les choses sont ce qu'elles sont: on ne change rien à la réalité »¹³. Questo episodio si inserisce nella curva ascendente del sospetto, quando l'attenzione dell'*observateur* viene in qualche modo turbata e il suo facile controllo sul mondo non è più innocente e viene messo in questione da una carica (impropria?) di significato che si insinua nei gesti e nelle parole dei suoi abituali compagni, A... e Franck. E non è un caso che sia l'interpretazione di ciò che è umano a mettere in crisi il suo rapporto con le cose e col mondo. Per metonimia, l'ambiguità di A... o la sua sospetta naturalezza, la presenza massiccia e ripetitiva, non ignorabile, di Franck si trasmettono al mondo, che cessa di 'essere là' e si carica, nelle sue linee e nei suoi suoni, di « profondeurs » insospettate. La realtà visiva sembra configurarsi spontaneamente, casualmente, in facili metafore dell'adulterio sospettato, mentre le grida ripetute nella notte degli

¹⁰ *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris 1945, p. 71.

¹¹ R. BARTHES, *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964, p. 30.

¹² È lui a dirlo, parlando proprio de *La Jalousie*: « ... déroulement qui ne s'opérait nulle part ailleurs que dans la tête du narrateur invisible, c'est-à-dire de l'écrivain, et du lecteur », *Pour un nouveau roman*, cit., p. 167.

¹³ P. 83.

uccelli che circondano la casa assumono il valore, umano, troppo umano, di un lamento, che ritorna a ogni nuova scoperta di presunte complicità tra A... e Franck. Un evento del tutto trascurabile (avvenuto quando? il testo dice ambiguamente un mese prima, o la settimana prima, o forse dopo), l'uccisione di una scutigera da parte di Franck su richiesta di A... impaurita, diventa allora la 'prova' di un atto sessuale compiuto. Nelle ricorrenze della memoria turbata, il *décor* si sposta impercettibilmente, da una descrizione all'altra, dalla sala da pranzo dove tutti e tre cenano a un'immaginaria (per il narratore) camera d'albergo, dove A... e Franck consumerebbero il loro tradimento sepolti dal triangolo opaco della zanzariera¹⁴.

A partire da questo punto (espressione temporale che si adatta malissimo a Robbe-Grillet, non esiste nei suoi romanzi un punto da cui partire)¹⁵, ogni cosa diventa 'agli occhi' del narratore segno, simbolo, metafora... tutto, tranne quello che é. Così il pavimento del corridoio si trasforma in serie di V parallele, le assi che i cinque operai (V) che riparano il ponte buttano disordinatamente per terra si accavallano in V sovrapposte, la disposizione dei tronchi dei banani mima continuamente il triangolo, fino al calendario nella camera di A..., con il suo minaccioso transatlantico dominato da un avvoltoio, che se ne sta appeso al muro con una cordicella ad accento circonflesso.

L'ossessione del triangolo si accompagna a quella delle macchie, che cominciano a invadere l'orizzonte visivo del narratore¹⁶. Macchie persistenti che si atteggiavano beffardamente a punto di domanda, come quella lasciata sul muro dai resti della scutigera uccisa da Franck, macchia di salsa provocata sulla tovaglia candida dal coltello di Franck (i simboli sono volutamente grossolani), macchia

¹⁴ La prima menzione dell'episodio si trova a p. 27, poi si seguono le descrizioni, p. 56 (la macchia), pp. 61-64, pp. 96-97, pp. 112-113, pp. 165-166.

¹⁵ Cfr. la polemica con Morrissette che pure aveva ricostruito con molta prudenza l'intreccio de *La Jalousie*.

¹⁶ P. 141.

di olio nero nel cortile (dove A... e Franck prenderanno la macchina per partire e dove ritorneranno dopo la notte passata in città), macchia rossa sotto la finestra di A..., macchie che gli insetti fanno danzando intorno alla luce la notte in cui A..., scesa con Franck in città, non è tornata ...

In questa notte, l'invisibile narratore si fa *detective* e fruga tra le carte di A... e rivede scena dopo scena i rapporti dei due, trovando continue e sempre nuove conferme ai suoi sospetti coll'aggiunta di opportuni dettagli alle descrizioni precedenti. Proprio in questa notte, la gomma denuncia la sua funzione. Il 'Leitmotiv' del 'pezzo' è, non a caso, il vuoto: *Maintenant la maison est vide; En attendant, la maison est vide; La terrasse est vide également ...* In questo vuoto la rimozione descrittiva raggiunge il suo massimo:

« La tache est sur le mur de la maison, sur les dalles, sur le ciel vide. Elle est partout dans la vallée, depuis le jardin jusqu'à la rivière et sur l'autre versant. Elle est aussi dans le bureau, dans la chambre, dans la salle à manger, dans le salon, dans la court, sur le chemin qui s'éloigne vers la grand-route ». (p. 141)

Scatta qui la prima istanza di cancellazione. La macchia d'olio del cortile, fastidiosa presenza durante il pasto solitario, viene fatta facilmente sparire giocando con le imperfezioni del vetro della finestra, che la trasforma in cerchi senza contorno — il cerchio è l'antidoto geometrico del triangolo — la fa scoppiare in linee di fuga strane, fino a farla sparire.¹⁷

Cancellare la macchia sul muro è più difficile. La prima operazione consiste nell'eliminare, mediante la descrizione, la presenza di Franck. La scutigera è viva sul muro, e cade a terra da sola per una troppo brusca virata del corpo. I movimenti dell'animale, prima di essere ridotto a una *bouillie rousse*, movimenti di paura, mimano quelli

¹⁷ Pp. 126-127.

di A... nella descrizione con Franck. Così, un'altra cancellazione è avvenuta. Niente di erotico è successo, l'emozione di A... era solo paura. Allora niente più macchia? Le cose non sono sempre così semplici. Sul muro, *au contraire* (ma rispetto a che cosa?), l'immagine dell'animale si distingue perfettamente... Il disegno sembra indelebile... « Il se présente plutôt comme une encre brune imprégnant la couche superficielle de l'enduit »¹⁸. La metafora della scrittura è palese e esclude un lavaggio. Ed ecco venire in aiuto la gomma, naturalmente una gomma per macchina da scrivere, che cancella con notevole disinvoltura ogni segno. Ma non basta ancora, e allora, perché nel lettore non esistano più dubbi sull'operazione in corso, il narratore ricorre alla lama del rasoio (Occam è stato particolarmente amato dai fenomenologi, naturalmente), lama che cancella definitivamente *la trace suspecte*. *Tache* è diventato *trace* e l'operazione riguarda certo anche la scrittura.

Se non fosse chiaro il paragrafo immediatamente successivo finge di continuare a descrivere i risultati della cancellazione, ma non si tratta più del muro, si tratta di un foglio di carta che ne prende, senza preavviso, il posto¹⁹.

Anche A... sembra aver fatto la stessa operazione²⁰, anche lei possiede una gomma, gomma da macchina da scrivere, ovviamente, che il narratore trova nel suo cassetto, non a caso vicino al romanzo coloniale. A... può comparire quindi in pieno sole, e poi a sua volta, liberata dall'ambiguità, *s'effacer complètement* nel riquadro nero

¹⁸ P. 129.

¹⁹ « La trace suspecte a disparu complètement. Il ne subsiste à sa place qu'une zone plus claire, aux bords estompés, sans dépression sensible, qui peut passer pour un défaut insignifiant de la surface, à la rigueur.

Le papier se trouve aminci néanmoins; il est devenu plus translucide, inégal, un peu pelucheux. La même lame de rasoir, arquée entre deux doigts pour présenter le milieu de son tranchant, sert encore à couper au ras les barbes soulevées par la gomme. Le plat d'un ongle enfin lisse les dernières aspérités ». (p. 131).

²⁰ P. 168.

della cornice, dove la sua fotografia si era prestata a tante interpretazioni²¹.

« Par les fentes d'une jalousie entrouverte — un peu tard — il est évidemment impossible de distinguer quoi que ce soit » conclude ironico il narratore²². Se raccontare è impossibile, descrivere non sembra portare molto più lontano. La vertigine che prende il narratore nel cubo-pri-gione in cui ha trasformato la camera di A... assente e il buio che la invade e il silenzio sono i segni di una salutare cancellazione dei presupposti della tragedia, cancellazione che porta all'estrema riduzione dell'essere, alla funzione primaria del respirare « qui suffit encore à créer, dans l'obscurité complète, un rythme égal, capable encore de mesurer quelque chose, si quelque chose demeure encore à mesurer, à cerner, à décrire, dans l'obscurité totale, jusqu'au lever du jour, maintenant »²³.

La descrizione, questa rimozione operata dalla scrittura, ha cancellato la colpa e la tragedia e restituito le cose al loro 'essere là' senza storia e l'uomo alla sua giusta posizione nel mondo, che è quella di descrivere, per demistificare la lettura 'tragica' delle cose.

Il parossismo diminuisce, la tensione si allenta. Il romanzo coloniale, evidente *mise en abyme* parodica del testo, « complications psychologiques mises à part »²⁴, non è modello di vita né aiuto interpretativo, è un classico romanzo di vita coloniale, così poco necessario che può essere rifatto cambiandone tutti i dati²⁵. Ogni confusione tra le parole e le cose si annulla e tutto torna al suo posto. La

²¹ Le interpretazioni sono poi tutte delle descrizioni diverse dell'immagine di A... che compare nella foto (p. 77, pp. 124-126, pp. 132-133, p. 137). Robbe-Grillet ha analizzato fin dai suoi testi teorici più antichi la differenza fra testo letterario, fotografia e cinema. La fotografia si presta particolarmente proprio alle molteplici interpretazioni, *Pour un nouveau roman*, cit., p. 80.

²² P. 170.

²³ P. 174.

²⁴ P. 215.

²⁵ P. 216.

notte del 'tradimento' diventa *un incident ... sans gravité*, di cui non vale nemmeno la pena di parlare. Casa e personaggi, nell'ora del mezzogiorno, non proiettano più ombre sul suolo.

La notte che cancella le forme non sarà accompagnata dal silenzio, *maintenant*. Se le cose tornano a 'essere là' senza secondi fini, senza profondità, senza segreti, la scrittura può continuare a parlare.

MARIANTONIA LIBORIO
Istituto Universitario Orientale, Napoli

SUMMARY

Description in Robbe-Grillet's *La Jalousie* has something to do with the black lines of print, sheaves of sense which line up parallel with the blankness of interlinear space in imitation of the slats of a venetian blind, breaking up one's view of the world. *La Jalousie* is an unwritten novel which runs parallel to the very banal colonial novel read by A... and Franck. The story is erased along with the characters in a sort of exercise, an obsessive process, aiming at the erasing of tragedy, adultery, and the resulting stain. The eraser becomes quite openly Occam's razor-blade and description works to give back to things their « being there-ness », which is the only way for writing to go on.