

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE SLAVA

a cura di
NULLO MINISSI

XX · XXI
(1977 · 1978)

IST. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 7093 E.O.
SEMINARIO di STUDI dell'EUROPA
ORIENTALE

NAPOLI 1979

DIRITTI RISERVATI

GIARDINI EDITORI E STAMPATORI IN PISA

INDICE

Zaręba Alfred, <i>Mutamenti e tendenze di sviluppo nella lingua polacca contemporanea</i>	p. 9
Pogoni Bardhyl, <i>A Graphemic - Phonemic Analysis of Old Gheg Texts (Buzuku - Bardhi - Bogdani)</i>	» 19
Pogoni Bardhyl, <i>The Baptismal Formula: the Interpretations Reviewed</i>	» 59
Uotila Eeva, <i>Finnish Word Order in the Distinction of Some Basic Syntactic Structures</i>	» 69
Franolic Branko, <i>La structure du mot d'emprunt francais en croate</i>	» 85
Dontchev Nicolai, <i>Le souvenir de N. S. Troubetzkoy</i>	» 103
Missoni Liliana, <i>Il motivo di Segismundo in una tragicommedia ragusea del '600</i>	» 109
Hawkesworth E. C., <i>Ivo Andrić's Unobtrusive Narrative Technique, with Special Reference to Kucá na osami (1976)</i>	» 131
Sbriziolo Italia Pia, <i>Duchovenstvo e Povesti nel contesto culturale del secolo XVII</i>	» 155
Platone Rossana, <i>La tragedia della lucidità (Note sui Diari di Blok)</i>	» 179
Ierardi Vera, <i>L'ordine nel disordine: costruzione di un'utopia</i>	» 225
Di Francesco Amedeo, <i>Il canzoniere di Ferenc Wathay</i>	» 245
D'Alessandro Marinella, <i>Dal futurismo all'avanguardia ungherese tra il 1915 e il 1919</i>	» 273
Zurawska Jolanta Maria, <i>La struttura del «Paradiso» nell'architettura religiosa bizantina e slava</i>	» 295
RECENSIONI:	
Stehlik Jaroslav, Miloš Kočka, <i>Krev na paletě, Praga 1975</i>	» 305

MUTAMENTI E TENDENZE DI SVILUPPO
NELLA LINGUA POLACCA CONTEMPORANEA

I

Dobbiamo anzitutto definire il tema delle nostre considerazioni, specialmente la nozione di «lingua polacca contemporanea», che è abbastanza elastica e poco precisa e può essere intesa in modi diversi. Convenzionalmente prenderemo come «cesura» del nostro tema il periodo della seconda guerra mondiale. Questa «cesura» temporale deve essere intesa nel senso che tutti i fenomeni che possono essere osservati dopo gli anni 1939-1945 saranno per noi particolarmente interessanti, senza per questo affermare che tutto ciò che è mutato nella lingua polacca prima di questo periodo (talvolta abbastanza indietro, fino al XIX secolo) sia indifferente per noi. Ogni lingua come fenomeno sociale è legata al linguaggio delle varie generazioni, il che forma la base della continuità della lingua ed anche la base dei mutamenti e trasformazioni. E siccome simultaneamente vivono almeno tre generazioni, la «cesura» temporale che abbiamo considerato potrebbe essere vista su un arco di tempo più vasto.

Per meglio comprendere la base sociolinguistica¹ sulla quale si è formata la lingua polacca negli ultimi decenni esaminiamo brevemente le condizioni e i fattori extralinguistici che hanno influenzato in quel tempo la società e la lingua polacca. Pro-

¹ Si vedano per la questione di sociolinguistica i lavori di B. Bernstein, Ch. Ferguson, W. Labow, A. Martinet, U. Weinreich ecc. Si vedano anche i lavori: *Sociolinguistics*, Paris 1964, red. W. Bright, J. A. Fishman, *Readings in the sociology of language*, Paris 1968, P. P. Giglioli, *Language and social context*, Readings 1972.

viamo a mostrare e evidenziare le principali differenze o piuttosto i grandi contrasti avvenuti nella struttura demografica, sociale, economica, educativa e culturale della società polacca prima, durante e dopo la guerra. È importante specificare che molti fenomeni economici, sociali, demografici e culturali di questo periodo derivano dalla complessa storia della Polonia tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo e rispecchiano la schiavitù di più di un secolo dello stato polacco e specialmente la distruttiva azione delle potenze che hanno partecipato alle spartizioni e che mettevano in pericolo di disgregazione la cultura polacca.

Miseria, analfabetismo, rovina di tutto il paese a causa della guerra e sfruttamento da parte degli occupanti è ciò che aveva ereditato il nuovo stato polacco dopo la prima guerra mondiale. Durante la costante lotta per i confini e per l'indipendenza dopo il 1918 la questione dell'educazione pubblica e della cultura non poteva essere prioritaria. Inoltre, alla fine degli anni venti una potente crisi economica ha influito negativamente sullo sviluppo culturale della Polonia. I fatti sociolinguistici caratteristici tra le due guerre mondiali sono ²:

- La prevalenza della popolazione rurale (più del 70% di contadini).
- Le proporzioni dell'occupazione (agricoltura più del 60%, industria circa il 20%, commercio più del 6%, trasporto circa 4%, altri gruppi circa 10%), con una forte e decisiva prevalenza degli agricoltori.
- La differenziazione nazionale dei cittadini polacchi, dalla quale dipendeva la differenziazione linguistica di varie aree e di vari ambienti (polacco 70%, ucraino 10%, belorusso più del 3%, tedesco più del 2%, jiddish più del 3%, altre lingue circa 3%).
- Situazione economica del paese, specialmente una grande differenziazione dei proventi e dei guadagni, e di conseguen-

² Sulla base di *Mały Rocznik Statystyczny. Główny Urząd Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej, Rok IX, Warszawa 1938, Dział II, pag. 11 e seguenti.*

za la differenziazione del livello di educazione e di cultura nella società.

— Profonde differenze sociali.

Detti fatti non dicono immediatamente niente della situazione linguistica, ma sono indispensabili per comprendere bene i mutamenti avvenuti durante e specialmente dopo la seconda guerra. Mostreremo qui brevemente i mutamenti più importanti per la loro influenza sui processi linguistici.

In primo luogo mettiamo le migrazioni della popolazione durante la guerra, poi al tempo dell'occupazione nazista le espulsioni dei cittadini polacchi dalle aree della Polonia settentrionale ed occidentale incorporate al Reich. Dopo la guerra si è verificata una grande migrazione di popolazione polacca verso i territori settentrionali ed occidentali dai territori orientali incorporati nell'Unione Sovietica.

Una conseguenza della guerra e dei mutamenti dei confini dello stato polacco è il cambiamento della struttura nazionale: dopo la guerra la Polonia è diventata un paese uninazionale essendo tutti gli ebrei sterminati dai nazisti, i tedeschi fuggiti davanti all'offensiva sovietica del 1945 e poi trasportati in Germania, la popolazione ucraina e belorussa incorporata nei territori dell'Unione Sovietica.

Dopo l'anno 1945 e negli anni seguenti fino ai nostri giorni siamo testimoni di molti mutamenti economico-demografici e sociali:

- Industrializzazione di tutto il paese da cui risulta la piena occupazione per tutti i cittadini.
- Il mutamento della struttura occupazionale: accrescimento dei lavoratori nell'industria e simultanea diminuzione della popolazione rurale.
- Veloce urbanizzazione.
- Un profondo mutamento della struttura sociale e una democratizzazione generale della società.
- Una più o meno equa distribuzione dei beni materiali e ad

ogni modo un miglioramento del livello economico in particolare per contadini e operai.

- Liquidazione dell'analfabetismo e estensione a tutti dell'educazione.
- Una ampia accessibilità dei beni culturali, dei libri, della stampa, diffusione del cinema, del teatro, delle iniziative culturali, della radio e, negli ultimi anni, della televisione.
- Una grande fluidità della popolazione risultante dalla facilità e accessibilità del trasporto pubblico, contatti tra le popolazioni dei paesi e delle città, viaggi per tutto il paese.

Gli effetti di questo processo sociale sulla lingua sono vari. Si sono formati nuovi dialetti misti nei territori incorporati dopo la guerra. Contemporaneamente si può notare un incremento dei reciproci contatti tra la lingua letteraria e i vari dialetti polacchi. Infatti dopo il 1945 si è verificata una dinamica espansione della lingua letteraria polacca. Da questo risulta sia il fenomeno di abbandono del dialetto sia i mutamenti della lingua letteraria. Osserviamo al tempo stesso la decadenza e livellamento dei dialetti e dell'influsso dei dialetti sulla lingua letteraria. Un altro fatto da notare è il mutuo influsso delle differenti varianti regionali della lingua letteraria parlata e una viva espansione della lingua di Varsavia che penetra nelle differenti regioni del paese per mezzo dell'apparato amministrativo.

II

Esaminando le tendenze di sviluppo e di mutamenti nella lingua polacca ci riferiamo sia alla forma scritta (colta, giornalistica, amministrativa ecc.) sia alla forma parlata (nelle differenti varianti). Ci concentreremo sulla descrizione dei fatti generali e solo marginalmente tratteremo la norma linguistica che non si può interamente separare dai problemi di sviluppo di una lingua. Ci limiteremo a descrivere alcuni fatti fonetico-fonologici e sintattici³.

³ Si vedano per la bibliografia i lavori: Z. Klemensiewicz, *Historia*

a) Nella sfera della pronuncia i fenomeni più importanti sono la tendenza al mutamento dell'accento dinamico e i mutamenti della nasalizzazione. Il primo fenomeno riguarda l'estensione dell'accento parossitono su quelle categorie che tradizionalmente hanno conservato l'accento sulla terza o quarta sillaba, come nelle forme plurali del tempo passato sulla terza, p.e. *pojech'alismy, zrob'ilismy*, o sulla quarta nelle forme del condizionale, p.e. *chc'ielibyśmy, p'oszlibyście* ecc.

Nella pronuncia della giovane generazione l'accento è generalmente sulla penultima sillaba, p.e. *pojechał'ismy, zrobili'ismy, chcieli'iby, zrobili'iby*, anche nei sostantivi di origine straniera *ma-*

języka polskiego. Część Doba nowopolska. Od ósmego dziesięciolecia XVIII wieku do r. 1939, Warszawa 1972; W. Doroszewski, *O kulturę słowa. Poradnik językowy*, Warszawa 1962; *Polszczyzna piękna i poprawna. Porady językowe*. Wybrał i opracował S. Urbańczyk, Wrocław, Warszawa, Kraków 1963; M. Kniaginowa, W. Pisarek, *Poradnik językowy. Podręcznik dla pracowników prasy, radia i telewizji*. Wyd. 2. poprawione i uzupełnione, Kraków 1969; *Język polski. Poprawność piękno - ochrona*. Red. S. Urbańczyk. Bydgoszcz 1969; Danuta Buttler, Halina Kurkowska, Halina Satkiewicz, *Kultura języka polskiego. Zagadnienia poprawności gramatycznej*, Warszawa 1971; W. Doroszewski, H. Kurkowska, *Słownik poprawnej polszczyzny*, PWN Warszawa 1973; M. Karaś, *O dzisiejszej polszczyźnie*, in « Nauka dla wszystkich », 165, Kraków 1972; Stefan Reczek, *Na tropach słów. Eseje filologiczne*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1973; A. Zdaniukiewicz, *Z zagadnień kultury języka*, Warszawa 1973; W. Lubaś, *Rzeczy, słowa i formy*, Katowice 1973; A. Zaręba, *Ze zjawisk współczesnego języka polskiego. Administracja a prowincjonalizmy*, in « Język Polski » LIII, 1973, z. 4, p. 251-258; I lavori di M. Karaś, M. Szymczak, M. Zarębina, D. N. Wesołowska in « Bulletin de la Société Polonaise de Linguistique » XXXIV 1976; Danuta Buttler, *Innowacje składniowe współczesnej polszczyzny. Walencja wyrazów*, Warszawa 1976; J. Miodek, *Syntetyczne konstrukcje leksykalne w języku polskim*, Wrocław 1976; T. Smułkowa, *Nowe słownictwo polskie*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1976; *Miejska polszczyzna mówiona*. Metodologia badań. Materiały z konferencji naukowej w Sosnowcu w dniach 20-21 czerwca 1974 r., red. W. Lubaś, Katowice 1976; *Socjolingwistyka. 1. Polityka językowa*, red. W. Lubaś, Katowice 1977; Danuta Buttler, *Procesy multiwerbizacji we współczesnej polszczyźnie*, in « Poradnik Językowy » 1978, luty, z. 2 /356/, p. 54-62. Si veda anche la bibliografia nel lavoro di Danuta Buttler, *Wyrazy pochodzenia środowiskowego w nowym słownictwie polszczyzny ogólnej*, in « Poradnik Językowy » 1978, z. 9 /362/, p. 397 /1, 2/.

temat'yka, fizyka, gimnast'yka che tradizionalmente si pronunciano *matem'atyka, fizyka, gimn'astyka* ecc.

Il mutamento più importante nella pronuncia delle vocali nasali è la tendenza alla denasalizzazione⁴ di *ę q* davanti alle spiranti o in fine di parola (come è noto, solamente in queste posizioni si sono mantenute le nasali della lingua polacca moderna). Quindi invece di pronunciare *wąski* 'stretto', *zawężyć* 'stringersi', *wąż* 'serpente', *mąż* 'marito' ecc. i giovani pronunciano il dittongo *eu ou* come *wouski, zaweużyć, wouż, mouż* ecc. Anche la terza persona plurale *piszą, widzą* 'essi scrivono', 'essi vedono' può essere pronunciata *piszou, widzou* ecc.

b) Nella sfera della flessione è tipica la tendenza alla decadenza della declinazione che nella lingua sintetica con una ricca e sviluppata declinazione è un fenomeno molto interessante. Si tratta di due categorie, cioè di cognomi e di titoli femminili, p.e. *Januszem Sidło, z profesorem Tarło* invece della forma corretta *z Januszem Sidłą* come *Jadwiga z Jagiełłą*; le forme femminili *z panią doktor, z profesor Kowalską* e perfino *Baran mówi o Kowal* 'la signorina Baran parla della signorina Kowal'⁵. Questo fenomeno dell'indeclinabilità delle femminili si lega con una più ampia tendenza alla eliminazione degli elementi formali del femminile. Come è noto, nella lingua polacca si usa, o piuttosto si usava, speciali costituenti morfologici per formare i cognomi delle mogli e delle figlie dal cognome dei loro mariti e padri, p.e. maschile *Nowak*, moglie *Nowak-owa*, figlia *Nowak-ówna*. Queste formazioni maritonimiche e patronimiche non si usano più nel linguaggio dei giovani e nelle forme amministrative. Questo si può spiegare con le tendenze sociologiche, psicologiche (emancipazione) e burocratiche⁶.

⁴ Si veda il lavoro di Maria Zarębina, *Tendencje rozwojowe polskich samogłosek nosowych*, in «Bulletin de la Société Polonaise de Linguistique» XXXIV, 1976, p. 25-33.

⁵ Cfr. E. Pawłowski, *Baran mówi o Kowal. O tworzeniu i odmianie nazwisk i tytułów żeńskich*, in «Język Polski» XXXI, 1951, p. 49-62; K. Nitsch, *Uwagi o nazwiskach kobiet zamężnych i panien*, in «Język polski» XXXI, o.c., p. 62-68.

⁶ Cfr. A. Zaręba, *O nazwiskach żeńskich typu Kępina, Kępianka we współczesnej polszczyźnie. W służbie nauce i szkole. Księga pa-*

Un'altra tendenza di mutamento degli ultimi anni nella lingua sintetica è l'aumentato uso della comparazione descrittiva degli aggettivi e degli avverbi. Infatti la lingua polacca ha due categorie di comparazione, morfologico con i costituenti *-szy, -ejszy*, p.e. *chudy ~ chud-szy* o *ładny ~ ładni-ejszy*, e descrittiva con l'avverbio *bardziej* 'più', p.e. *interesujący ~ bardziej interesujący*. Adesso è comune usare la comparazione descrittiva negli aggettivi che tradizionalmente si comparavano coi suffissi: *bardziej zuchwały, bardziej jasny, bardziej przykry* ecc. invece di *zuchwalszy, jaśniejszy, przykrzejszy* ecc.⁷

c) I mutamenti nel campo della morfologia sono numerosi⁸. La tendenza generale delle varie formazioni morfologiche è l'abbreviazione che si manifesta p.e. nella produttività degli aggettivi di derivazione sostantiva: invece di *płaszc zrobiony z ortalionu* 'mantello di nailon' si dice *ortalionowy* e al posto di *dotyczący przyszłości* 'ciò che riguarda il futuro' si dice *przyszłościowy*. Alla stessa tendenza è dovuta la derivazione regressiva, p.e. sostantivi *wytop ~ wytopić, przestój ~ przestać, udźwig ~ udźwignąć*, e l'univerbizzazione sulla base dei suffissi *-owiec* o *-ówka*, p.e. *wieżowiec* 'grattacielo', *długodystansowiec* 'fondista', *zawodówka* 'scuola professionale', *sportówka* 'sportiva'. Qui si inserisce anche l'espansione del suffisso *-ak* e delle formazioni del tipo *ogólniak* 'liceo classico', *przedszkolak* 'bambino che frequenta l'asilo' invece di *liceum ogólnokształcące* o *dziecko uczęszczające do przedszkola*⁹. Questo dipende dall'influsso della variante varsaviana e dei dialetti centrali della Masovia.

miątkowa poświęcona Profesorowi Doktorowi Zenonowi Klemensiewiczowi, Warszawa 1970, p. 149-154.

⁷ John H. Dick, *Stopniowanie przymiotników i przysłówków we współczesnej polszczyźnie kulturalnej. Zagadnienie kategorii stopnia w językach słowiańskich*. Praca zbiorowa, red. H. Orzechowska, p. 43-52.

⁸ Danuta Buttler, Halina Kurkowska, Halina Satkiewicz, *Kultura języka polskiego, o.c., Część II: Słowotwórstwo*, p. 85-98.

⁹ W. Taszycki, *Powstanie i rozwój rzeczowników typu cielak. Ustęp z historii narzecza mazowieckiego*, in «Lud Słowiański» III A, 1933, p. 17-33; W. Truszkowski, *Pochodzenie, charakter i funkcja współczesnego przyrostka -ak*, in «Język Polski» XXXIV, 1954, p. 155-162.

Una tendenza contraria all'abbreviazione è la *multiverbizzazione*¹⁰, una specie di decomposizione dei lessemi. Invece di *mydlarnia* 'fabbrica di sapone ~ magazzino dove si vende sapone' si usa *fabryka mydła* e *sklep mydlarski*. Esempi analoghi sono *zakład piekarniczy* 'panetteria', *poddać badaniom* 'sottoporre alle analisi, analizzare' ecc.

d) I mutamenti più importanti nella sintassi riguardano la reggenza. Ad esempio al posto di *stronić od czego* 'fuggire da qualcosa' si dice *stronić przed czym* per analogia di un'altra formazione avente lo stesso significato *uciekać przed czym*¹¹. Questa tendenza molto frequente va contro la norma della lingua letteraria.

e) I mutamenti nel lessico sono i più sostanziosi. È un fenomeno comune a tutte le lingue europee dopo la guerra, che ha la sua origine nel dinamico sviluppo della scienza, della tecnica e dell'economia dei nostri tempi. Anche nella lingua polacca sono entrate nuove parole tra le quali anche occidentalismi parallelamente esistenti in molte lingue europee ed inoltre neologismi semantici¹².

La formazione delle nuove parole è accompagnata da un processo contrario, cioè dalla decadenza delle parole prima più usate.

Per quanto riguarda i nomi propri, si nota la tendenza ad accettare i nomi e i cognomi stranieri nella loro forma originale, p.e. *De Gaulle*, *Mao-Tse-tung*, e la formazione dei derivati come *degaulista*, *degółówka* 'cappello con forma di kepi francese' e dei nuovi nomi di stato, p.e. *Bangladesz*, *Tajlandia* invece del vecchio nome *Syjam* ecc.¹³.

¹⁰ Danuta Buttler, *Procesy multiwerbizacji we współczesnej polszczyźnie*, in «Poradnik Językowy» 1978, z. 2 /356/, p. 54-62.

¹¹ Danuta Buttler, *Innowacje składniowe współczesnej polszczyzny. Walencja wyrazów*. Warszawa 1976.

¹² Si veda il lavoro di Danuta Buttler, *Wyrazy pochodzenia środowiskowego w nowym słownictwie polszczyzny ogólnej*, in «Poradnik Językowy» 1978, z. 9 /362/, p. 397-404 e la bibliografia citata in questo lavoro p. 397 /1, 2/.

¹³ M. Szymczak, *India - Indie*, in «Poradnik Językowy» 1978, 1 /355/, *Objaśnienia wyrazów i zwrotów*, p. 38-40.

Vi è anche una tendenza all'obliterazione degli esonimi. Invece di vecchi nomi assimilati dall'antichità o dal medioevo *Mediolan*, *Monastyr*, *Akwizgran*, *Ratybona*, *Berno* ecc. si usano i nomi originali attuali delle città, p.e. *Milano*, *Münster*, *Aachen*, *Regensburg*, *Brno* ecc. Questo risulta dalla negligenza e dall'ignoranza di alcuni giornalisti.

III

Dopo questo breve schizzo si possono fare alcune osservazioni generali e enumerare i principali punti di sviluppo della lingua polacca d'oggi.

1. Inegualità dei mutamenti nei sottosistemi della lingua: abbondanti nel lessico, nella fraseologia e perciò anche nella sintassi, meno nella morfologia e meno ancora nella flessione e nella pronuncia.
2. Dinamicità e varietà dei mutamenti: da una parte osserviamo la rigidità della lingua amministrativa e burocratica, dall'altra una espansione dei mezzi espressivi.
3. Un forte influsso dei centri amministrativi, della stampa, della radio e della televisione.
4. Un notevole contributo dei dialetti alla lingua letteraria.
5. Come processo contrario una vasta espansione della lingua letteraria che in contatto coi dialetti produce molti effetti innovativi.
6. Influsso del lessico d'ambiente.
7. Oscillazione della norma.

I mutamenti e le tendenze di sviluppo nella lingua polacca contemporanea dipendono soprattutto da fattori extralinguistici. D'altra parte le innovazioni nella lingua d'oggi in gran parte ri-

sultano dal sistema grammaticale della lingua polacca: molti fenomeni rispecchiano le tendenze generali che sono immanenti nella lingua e che potenzialmente in qualsiasi tempo e condizione potrebbero apparire, crescere e espandersi.

Alfred Zareba

A GRAPHEMIC-PHONEMIC ANALYSIS
OF OLD GHEG TEXTS
(BUZUKU - BARDHI - BUDI - BOGDANI)

In addition to Latin and Greek, Albanians used Arabic, Cyrillic, Glagolitic and original combinations of alphabets. In a paper on the Albanian alphabet one historian concludes that this history, in essence, is the history of the Albanian people¹. However accurate, this cannot be said to uniquely pertain to Albania. A history of the Slavic writing systems would also reflect the history of the Slavic people. What may be peculiar to Albanian history is the presence of a great number of alphabets and a small number of texts. It was only during the nineteenth century that books were no longer rare although literacy was still limited to the clergy and the wealthy.

The old Gheg texts: Most of the old Gheg texts are a translation from Latin and Italian of religious books. This limited activity of propagation seems to be a spontaneous reaction of the Albanian Catholic clergy to resist Muslim inroads and is in no way connected with or inspired by the reformation movement of the southern Slavs².

The oldest of these texts, *Meshari* (Missal), was printed in 1555. Its author, Gjon Buzuku, is followed in chronological order by Budi (1618), Bardhi (1635) and Bogdani (1685). This paper will present a graphemic analysis describing the graphic system of each text and its correspondence with the phonic system. The establishment of distinctive and non-distinctive writ-

¹ Stavro Skëndi, «The History of the Albanian Alphabet: a case of complex and political development», *Südost-Forschungen*, XIV, 26.

² *Ibid.*, 2.

ten segments will be discerned independently from and irrespective of the phonological units that they may represent. The establishment of graphic units in terms of their specific phonological representation will be determined regardless of allo-graphic diversity³. The correspondence between the two systems will constitute the graphemic-phonemic system.

Meshari (a specimen):

O merii hiir plota ama e per meferierjime: tih neue en anemicut nah defendoh e enditet jeh mortjeh jane tih neue nah perseh. Laudi clofte tuu eot xi ieh leem en virgineh meh nahxitune iaste fereneh e regnon per here meh atet e becuom e me spirtine segnte per iete teh ietesse. Amen.

The author: The only information about Buzuku is that which Buzuku gives himself in the postscript of the text. He writes that he is a Catholic priest in northern Albania and that he worked on the book from March 20, 1554 until January, 1555. He gives no exact location of his parish, mentioning it only to be far from the place where the book was to be printed⁴.

The printing place: There are two hypotheses advanced by students of Buzuku on the location of the press, one assuming Albania proper, and the other Venice. The former hypothesis is advanced by students of Albanian who attempt to establish the existence of a print shop within Albanian terri-

³ The position of this paper follows the views held by McLaughlin and Crossland whose adapted terms and definitions are illustrated in the Appendix. John Cameron McLaughlin, *A Graphemic-phonemic Study of a Middle English Manuscript*: M. S. Cotton Nero A. X., Unpublished dissertation, Indiana University, 1960 and R. A. Crossland, «Graphic Linguistics and its Terminology», Proceedings of the University of Durham Philosophical Society, ser. B. I: 1957.

⁴ For a full account of the author, the text, and social-historical conditions of sixteenth century Albania, see *Historia e Letërsisë Shqipe*, Tiranë, 1958 and Eqrem Çabej, *Studime Gjuhësore: Gjon Buzuku dhe Gjuha e Tij*, V. VI. Prishtinë, 1977.

tory⁵. The Venice theory which is held by Roques, Çabei, and Ressuli is based on the similarity of the body types and the quality of the paper used in *Meshari* to those of other texts known to have been printed in Venice⁶.

The text: Of the text *Meshari* only one copy is extant. Another copy, according to Roques, may be found in Venice. The first to discover the text in the Library of Propaganda Fide was Gjon Kazazi in 1740. In 1910 Pal Schiroi, an Italo-Albanian bishop, brought *Meshari* to the attention of students of Albanian⁷. The text, preserved in the Vatican Library, contains only ninetyfour leaves with sixteen missing leaves including the cover of the book. It is unfortunate that these missing pages include the title and any prefatory remarks.

The content: The text contains translations of important Holy Masses, annotations on the Book of Prayers, fragments of the Bible and a catechism. The content of *Meshari* is significant in that it differs from other Gheg texts which consist primarily of liturgical translations⁸.

The dialect: Students of Buzuku have attempted to identify the specific sub-dialect of *Meshari*, each finding correspondence to some particular contemporary regional sub-dialect⁹. Another theory, advanced repeatedly by Italo-Albanian

⁵ Justin Rrota, *Për Historinë e Alfabetit Shqyp*, 14.

⁶ Mario Roques, *Recherches sur les anciens textes albanais*, Paris, 1932, 10.

⁷ The discovery of the text and its subsequent preservation is eventful. Kazazi sent the book to the Albanian Seminar in Palermo. It remained there unnoticed for over a century. Schiroi transcribed the text with an Italian translation which he was unable to have printed. In 1929 Rrota published part of the text.

⁸ Buzuku's note in the postscript *veper te vepruom* (a developed text) suggests a free translation if not an adaptation, which has given rise to interpretation of instances of heresy.

⁹ Selman Riza, *Fillimet e Gjuhësisë Shqipe*, Prishtinë, 1952, 49: «...the language of Buzuku appears to be extraordinarily conservative. We are of the opinion it is a representation of the Dibra sub-dialect [North-eastern Albania]. Justin Rrota, «Hulumtime dhe shënime mbi Gjon Buzukun», N. 3, 173: «The language of Buzuku shows characteristics which are present in the contemporary Gheg sub-dialect spoken between Ulqini and Scutari» [North-western Albania].

scholars, is that *Meshari* represents no regional sub-dialect, but rather a literary or common Albanian. Camaj sees in the dialect mixtures an indication of a long tradition of sacred texts, « ... si tratta di un miscuglio artificiale di forme arcaiche e dialettali il quale ha dietro a se una lunga tradizione scritta di testi sacri in Albanese »¹⁰.

The surprisingly consistent writing system of *Meshari* is frequently seen to be a subsequent development of an earlier writing tradition. The presence in *Meshari* of certain morphological and phonological features which are absent in contemporary Gheg and still in current use in Tosk continue to encourage the view that *Meshari* represents an attempt to forge a common literary written Albanian. Recent studies in Albanian dialectology and those of Çabej have demonstrated that Gheg and Tosk shared, during Buzuku's time, many of the features which today may be characteristics of one or the other dialect¹¹. Camaj cites the *New Testament* fragment in which these dialectal features are found¹².

The graphemic system

Characteristics: The text manifests conventions of the Italian writing system with Venetian characteristics. The presence of Cyrillic letters suggests Slavic influence.

¹⁰ Martin Camaj, *Shejzat*, N. 3, 161.

¹¹ *Historia e Letërsisë Shqipe*, 194: « The language of Buzuku reflects the Albanian of the sixteenth century, a period in which dialectal variations observed today were not yet developed. We find in it phonetic and morphological features lacking in contemporary Gheg, the dialect in which Buzuku wrote, but still preserved in contemporary Tosk » and Eqrem Çabej, *Studime Gjuhësore*, 15.

¹² The fragment is a manuscript preserved in the Ambrosian Library of Milan written with Greek letters. It contains a segment of the New Testament. According to some scholars it was first thought to antedate the Formula (1462) as the leaf containing the Albanian fragment was attached to a Greek text known to be of the fourteenth century. Recent paleographic investigations have determined the manuscript to be of a later date, around the middle of the sixteenth century.

Identification of graphs

The graphs:

a, b, c, d, e, f, g, h, i, l, m, n, o, p, q, r, s, t, v, y, τ, ξ, λ, ε, ζ, Σ.

Capital-graphs:

A, B, C, D, E, F, G, H, I, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, Z, X, λ.

The following graphs are not capitalized:

q, u, y, τ, λ, ε, ξ, ζ, Σ¹³.

The pair-sets:

a/A, b/B, c/C, d/D, e/E, f/F, g/G, h/H, i/I, l/L, m/M, n/N, o/O, p/P, r/R, s/S, t/T, v/V.

¹³ According to Rrota, « ... these special letters λ, ε, τ and ξ used in *Meshari* to represent certain Albanian sounds », are an invention of Buzuku who modelled them on the astronomic symbols of the zodiac. (J. Rrota, *Për Historinë e Alfabetit Shqipërisë*, 11-16). Buzuku, Rrota contends, borrowed the sign of Taurus τ to represent /ü/ and adapted the Aquarius symbol ♒ transposing it from a horizontal into a vertical position to represent both /θ/ and /ð/. As to the graph λ he agrees with Roques that it is directly taken from the Cyrillic alphabet, proposing at the same time that he could have shaped it according to the astronomic symbol ħ. He fully concurs with Jokl (N. Jokl, « Hylli i Dritës », March, 1930, 153), that Buzuku found the letter ε in the printing shops of northern Italy where it was commonly used to represent /z/. Roques locates the source of these graphs in Bosnia, where special Cyrillic types known as *bukvica* were used by the Catholic clergy and with which Buzuku most likely was in contact. (M. Roques, *Recherches*, 24). Rrota maintains that the old Gheg writers had Buzuku as a model to follow when writing Albanian. His interpretation seems an overzealous attempt to commend Buzuku on his craft as a creator of graphs as well. Rrota's interpretation rests on no supporting evidence. It is yet to be demonstrated that Budi, Bardhi or Bogdani knew of Buzuku. Nevertheless, these writers used the same graphs with slightly changed shapes.

The members of the same pair-set occur in non-contrastive distribution alternating freely with one another as in *da-vidit/Davidit*, *abraam/Abraam*.

The pairs *v*, *u* and *s*, *ʃ* occur in non-contrastive distribution as in graphic-morphemic changes *vʒe* «path», *pruʒe* «on the path»; *lus* «pray», *luʃme* «we pray» constituting each an allographic-set.

The graphs *y* and *Z* alternate freely with *ɣ* and *ɟ* as in *Moyse/Moʒse* «Moses»; *Zaccarisse/ɟaccarisse* «Zacharia».

The graphs *X* and *χ* are used in abbreviated forms alternating with the allographs of <c> as in *Xrne/Crne/χrne* «Christ».

Significant marks: There are three significant marks occurring in the text: a tilde ~, a hook \, and a supralinear stroke $\bar{\quad}$ ¹⁴.

The tildes constitute a non-alphabetic allograph alternating freely with the allographs of <m> and <n> as in *becuō/becuom* «blessed»; *cābete/canbete* «feet».

The hooks and the strokes are used as an abbreviation device; the hooks representing *er* as in *piete/periete*; the strokes, various graphs as in *crn/christneh*, *crit/christ*.

The following graphs are found to occur in contrast constituting each a grapheme:

<a> <c> <d> <e> <f> <g> <h> <i>
<l> <m> <n> <o> <p> <q> <r> <s> <t>
<v> <ɣ> <ɟ> <ʒ> <λ> <ʒ> <ɟ>.

Vowel-graphemes <a> <e> <i> <o> and <v> except *ɣ* occur doubled as in *baam*, *nee*, *chii* and *tuu*. Consonants which occur doubled are: <l> <r> <c> <s> <ɟ> as in *fialle*, *herre*, *eccgnene*, *diteʃse* and *eɟɟe*. Others may occur in foreign words as in *offertene*, *gabbatha*.

Graphemic sequences recurring as units in the texts are: <gn> <ch> <ph> as in *degne*, *chesaih*, *caphʃes*; others occur in foreign words as *th* and *sc* in *matheʒ*, *discepuih*.

¹⁴ Other non-alphabetic marks like □ / : will be discussed in a paper, «Punctuation in Buzuku».

The graphic-phonemic system

The phonemic system assumed for the purpose of presenting the correspondence between the phonic and the graphic system is inferred from the transcription of Ressuli and partial analyses of Rrota and Camaj¹⁵. Certain phonemic interpretations will be reconsidered in light of the graphic evidence.

The phonemic system in Meshari

Stops: /p/ /b/ /t/ /d/ /k/ /g/ /k/ /g/

Affricates: /c/ /ʒ/ /č/ [ʒ]

Fricatives: /f/ /v/ /θ/ /ð/ /s/ /z/ /ʃ/ /ʒ/ /h/

Nasals: /m/ /n/ /ɲ/

Liquids: /l/ /ʎ/ /r/ /r̄/

Vowels: /i/ /u/ /ü/ /e/ /o/ /ə/ /a/.

The graphic representation

Voiceless stops: /p/ /t/ and /k/ are represented by the allographs of <p> <t> and <λ> as in *per*, *tas* and *λi*.

/k/ is represented by the allographs of <c> in the environment — (BV, r, l) as in *cane*, *cus condra*, *crist*, *cleh*; by the graphemic sequence <ch> in the environment — (FV, C, #) as in *chetʒ*, *chʒ*, *chʒene*, *tech*; and by the graph *q* in the environment (uV) as in *quati*.

The representation of /k/ follows the graphic distribution of the Italian writing system. The occasional occurrence of the graphic sequence *ch* in the environment — (BV, r, l) as in *christi*, *Buɛuchu*, *ɛachon*, *chlene* and *chaa* reflects the inconsistency of the Italian system itself in which spellings like *carita/charita*,

¹⁵ Namik Ressuli, *Il 'Messale' di Giovanni Buzuku*, Studi e Testi, 199 (Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana) 1958. Justin Rrota, *Dom Gjon Buzuku*, Scutari, 1938 and Martin Camaj, *Il «Messale» di Gjon Buzuku*, Rome, 1960.

Cristo/Christo do often occur. The use of *q* is also a convention of the Italian system.

Voiced stops: /b/ /d/ and /g/ are represented by the allographs of <d> and <λ> as in *ban*, *doh*, and *λiže*.

To represent the voiced velar /g/ before front vowels Buzuku does not utilize, as in the case of the voiceless velar /k/, the Italian device *gh*. The absence of *gh* in *Meshari* suggests that Buzuku is not following a foreign model, but rather selecting graphic devices which conform to the needs of Albanian. In the Italian system the occurrence of *g* before front vowels would represent palatalization and in the same context, in order to represent the voiced velar stop, the sequence *gh* is used. In *Meshari* the contrast /k/ : /k/ is differentiated by the distribution of the allographs of <c>, <q>, <λ>, and by the graphemic sequence <ch>, the latter needed before front vowels to represent /k/ since the allographs of <c>, in the same context, are utilized to represent /c/ and /č/. The sequence *gh* before front vowels would have been an over-differentiation as the allographs of /g/ are not utilized in the same context to represent the voicing of the affricates.

The evidence of λ occurring in alternation with the allographs of <g> as in *λaemend/gaemend*, *λumene/gumene*, and the absence of any alternation of λ with any of the allographs representing /k/ indicates that λ was primarily chosen by Buzuku to differentiate the contrast /k/ : /k/.

The choice of the symbol λ surprises Riza: «... although the Latin and the Italian letters were not sufficient to represent all of the Albanian sounds, one wonders why Buzuku did not utilize the Latin letter *q*...» (*Fillimet.*, page 39) Riza does not explain whether Buzuku should have used the letter *q* to represent /k/ or some other sound, but the fact that *q* occurs in *Meshari* would indicate that Riza indeed expected the graph *q* to be used as in modern Albanian, namely to represent /k/. The manner in which the letter *q* was used in Italian or Latin could not have induced Buzuku to utilize *q* for the Albanian /k/ because in such usages it had no connection with palatalization. He turned instead to Slavic scripts and borrowed the Cyrillic λ which in Serbian texts was used to represent a

similar sound. The choice of the letter *q* representing /k/ appears to some even today as unusual¹⁶.

The choice of λ alone to represent /k/, /g/ and often /g/ is considered by many as a failure of Buzuku to differentiate Albanian sounds. The nature of the writing system however, reveals more a preoccupation with retaining clearly major morphemic realizations than an attempt at a transcription type of writing. The use of multi-valued graphemes may be at times more desirable than complex graphic combinations. Bardhi attempted a variety of polygraphs with rather cumbersome results.

Affricates: /c/ is represented by the allographs of <c> in the environment (FV) as in *sumice* /šumicə/; by the doubled graph *cc* before BV, C as in *eccgnene* /ecienə/; at times by the allograph of <ç> and its doubling as in *eççe* /ecə/, *çoçe* /copə/.

The allographs of <c> may represent in the environment — (FV, #) either /c/ or /č/. Ressuli relies on the origin of the loans and on the evidence of *c* alternating with ç to establish the value of a particular instance of /c/ (*Cesar* /çesar, *sacrificio* and *butac* of Venetian origin.).

/z/ is represented by the allographs of <z> as in *zierre* /zierə/; and in biblical proper nouns as in *zecheilli*, *lazere*, *Ezechia*, *zbedeite*. The rare occurrence in Albanian glosses suggests that the voicing of /c/ may be of dubious phonemic status.

The sequence *gε* has been interpreted by Camaj and Rrota as the graphic representation of the sound [ž] recurring regularly in the words *geužiite* and *εauigεih*. The phoneme /ž/ became a part of the Albanian phonemic system through the introduction of Turkish loans and it occurs in words readily discerned to be of this origin. Latin, Italian and Slavic loans are abundant in *Meshari*, while only a few Turkish borrowings may

¹⁶ Mario Pei, *The Story of the Language*, 1949, 349: «The Albanian uses the Roman alphabet with unusual values given to some letters. Q for instance represents approximately the sound *cky* in *stockyard*; it appears in the native name *Shqipëria* and of the people *Shqipëtar*».

be found in the text and these probably introduced via Slavic. It is only with Bardhi that Turkish glosses begin to appear and yet the graphic representation of /ʒ/ is not clearly differentiated.

Voiceless fricatives: /f/ is represented by the allographs of <f> as in *fialla* /fiala/; by the graphemic sequence <ph> as in *caphse* /kafšə/, *Philipit* /filipit/; and by the doubled ff which occur however in Italian loans as in *offertene*.

/θ/ is represented by the allographs of <ʒ> as in *liže* /giθə/; and rarely in foreign proper nouns by the sequence *th* as in *matheσ/mažeσ* « Matthew ».

/s/ and /š/ are represented by the allographs of <s> as in *sih* /si/, *cus* /kuš/, *špirti* /špirti/; and by the doubled ss as in *peſse* /pešə/, *daſſunit* /dašunit/. The sequence *sci* occurs in some Italian loans as in *consciencia*.

The use of the graph *s* to represent both /s/ and /š/ is unique among old Gheg writers. This fact has been given various interpretations. Some suggest the unique use of *s* to have originated in an old writing tradition. Camaj sees also a relationship of the graphic sequence *ph* with such a tradition¹⁷. The use of *s* alone seems, as suggested by Jokl, more likely to be due to printing considerations than to reveal any historical or linguistic fact¹⁸. This view is shared by Roques, Cabej and Ressuli¹⁹.

/h/ is represented by the allographs of <h> as in *hiri*, *Herod*.

¹⁷ M. Camaj, *Il Messale*, 11: «...caphese (kafšëhë): di regola questo termine viene scritto sempre con *ph*, e non con *f*, fatto che rivela una tradizione scritta ».

¹⁸ N. Jokl, *Hylli i Dritës*, VI (1930), n. 3, 152. « Gjon Buzuku est resté sur ce point à l'étape du XV siècle; cette notation de (sh) s par *s* peut être une graphie vénétienne et c'est en effet de Venise et non de Rome que doit provenir l'éducation latine et italienne de Gjon. Il est encore un représentant de l'Albanie médiévale, pénétrée d'influence vénétienne ».

¹⁹ N. Ressuli, « Probleme interpretimi në Mesharin e Gjon Buzukut », *Albania*, Rome, 1962 and M. Roques, *Recherches*, Paris, 1939, 17. Cabej, *Studime*, 251.

The extreme frequency of *h*'s occurring adjacent to vowels preceding or following graphic words has been discussed widely by students of Buzuku. A most recent thesis is that advanced by Camaj:

« L'autore (o gli autori) di questa ortografia che hanno sentito il bisogno di segnare le vocali lunghe... è impossibile che non si siano accorti della differenza che passa tra *e* (*e* muta o ridotta) ed *e* normale o piena, specie in fine di parola (es. *hane* = luna, *nuse* = giovine). Credo l'idea principale di introdurre quest'*h* nel testo sia stata proprio per rafforzare la vocale *e* in fine di parola, che gli albanesi, particolarmente del Nord, tendono a ridurre e spesse volte addirittura ad eliminare del tutto allungando in compenso la vocale accentata nella parola: (Buz. 141, 10) *bire* (bire) = filius (cfr. con l'esempio su citato).

a) Ora vediamo dagli esempi se i vocali terminanti in *e* possiedono di solito la *h* in fine: (Buz. 138, 88) *e eh* (*edhe*) = etiam; (Buz. 60, 36) *cleh* (kle) fuit; (Buz. 142, 85) *me stepii temeh* (*teme*) = in domum meum; (Buz. 138, 23-28-49-88) *elle e sisimeh* = cibo gustoso Vul. esca, pulmentum. Le parole *edhe* e *kle*, usate centinaia di volte in tutto il *Messale*, trovansi di regola con *h* in fine ». (*Il Messale*, 14).

Camaj contends that Buzuku had to be aware of the difference between /e/ and /ə/ and consequently he could not have neglected a graphic differentiation. It is highly arbitrary to assume that Buzuku had to differentiate because he was aware of the difference. Buzuku attempts to differentiate the voicing-unvoicing contrast among the affricates, which are of marginal occurrence and of dubious phonemic status, and not differentiate the contrast /k/ : /g/, nor that of /θ/ : /ð/. Camaj provides a number of examples to illustrate his argument. The occurrence of *h* following a word ending in *e* is interpreted by Camaj as a specific device to denote a « plain vowel », namely /e/; the absence of *h*, Camaj contends, denotes a « reduced vowel », namely /ə/. The occurrence of *h*'s in nearly every other graphic word allows one to select a number of illustrations as supporting evidence

for any case one wishes to make. The examples chosen below (and they may be easily found in every page) illustrate the function of *h* to be the opposite, namely the absence denoting /e/ and the presence, /ə/:

<i>eh</i>	/ə/	<i>e</i>	/ə/
<i>turmesseh</i>	/turmesə/	<i>neue</i>	/neue/
<i>teh</i>	/tə/	<i>e tune</i>	/e+tune/
<i>sendetesseh</i>	/səndetəsə/	<i>tande</i>	/tande/
<i>ateh</i>	/atə/	<i>vete</i>	/vete/
<i>aneh</i>	/anə/	<i>e</i>	/e/

Camaj writes that the words *cleh* and *ežeh* occurring hundreds of times are regularly written with a final *h*. The words *teh*, *ateh* and *tande* given above also occur hundreds of times. Furthermore the *h*'s precede or follow a vowel in a graphic word which may be other than *e*, as in *hi*, *atoh*, *tih*, *nah*, *aioh*, and *preih*. Camaj ignores any specific differentiation that *h* might denote adjacent to vowels other than *e*. He does, however, interpret the absence of *h* following double-vowels as another evidence in support of his argument. « Un'altra conferma che la *h* in fine di parola è che la troviamo mai dopo le vocali lunghe, cioè dopo le doppie vocali in fine di parola, poiché in tal senso non c'è bisogno di alcun rinforzo ». (*Il Messale*, 17). I fail to see the argument that the absence of *h* after the doubling of vowels would confirm the thesis that the function of *h* following an *e* is intended by Buzuku to differentiate the contrast /e/ : /ə/. One may make a case for interpreting the use of *h* in an unstressed syllable as a graphic device to « strengthen » a reduced vowel, but it can hardly be justified when occurring in monosyllabic words and in those ending in a stressed vowel. The doubling of vowels clearly differentiates the long and short vowels, and any other graphic differentiation would seem to be redundant. Moreover, the frequent occurrence in alternation as in *tih/ti*, *aih/ai*, *lusmeh/lusme*, *cleh/cle*, *isneh/isne*, *aioh/aio*, *iuue/iuueh*, *seh/se* would suggest that the function of *h* may not be directly related to the final vowel, but rather to the specific position of the word in a context. Any attempt to interpret the

occurrence of *h* in *Meshari* as a graphic device denoting a phonetic differentiation of a particular vowel is doomed to failure. Any supporting evidence can readily be nullified by contrary evidence. Camaj himself does that by stating first that the author(s) of this orthography had to be aware of the difference between /e/ and /ə/, and later by saying that « ...il fatto che Buzuku non ha segnato con un segno particolare la *e* ridotta, ci induce a ritenere che la differenza tra *e* ridotta ed *e* normale non doveva essere grande ». (*Il Messale*, 16). The thesis advanced by Rrota and with which Ressuli and most students of Albanian are in agreement, defines the function of *h* as a device to more clearly separate the graphic words. Such a function would seem to be the most logical alternative interpretation. In the following sentences the *h* preceding the adjectival and possessive particle graphic morphemes <-hi> /i/ can hardly be said to function as a « strengthening » device.

O εot *hi* lalleuet e *hi* vdecunet; selbuofih *hi* lizēue; *hi* maž anfte laudi *hi* tine εot; εoti *hi* iacobit; Biri *hi* tine εot; o baaji *hi* pare...

Jokl proposes an interpretation by pointing out the etymology of the words in which *h*'s occur²⁰. He states that Buzuku adds an *h* to those vowels which originally were followed by another element. His interpretation, however, is limited to a few specific instances, leaving unexplained the numerous other occurrences of *h* in the text.

Voiced Fricatives: /v/ is represented by the allographs of <v> as in *vend* and *iuue*.

/ð/ is represented by the allographs of <ž> as in *žane*.

/z/ and /ž/ are represented by the allographs of <ε> as in εot /zot/ « God », goede /gožd/ « nail ».

In old texts, the voicing-unvoicing contrast among non-labial fricatives and affricates is not always clearly differentiated, although specific graphs have been devised to represent

²⁰ N. Jokl, *Hylli i Dritës*, Shkodër, Vol. VI, 151.

such a contrast. In *Meshari*, whenever a graphic device is introduced to represent a given phoneme, that device is unambiguously used throughout the text to represent that particular phoneme. The presence in *Meshari* of multivalued graphemes has been often referred to as an indication of Buzuku's inability to discern and differentiate phonetic differences. The graphic representation of /s/, /z/, /c/, /č/ and in particular the differentiation of the voicing-unvoicing contrast /c/ : /z/ would reject any interpretation which implies the inability of Buzuku to discern the contrast /ǵ/ : /k/.

Nasals: /m/ /n/ and /ń/ are represented by the allographs of <m> <n> and the graphemic sequence <gn> as in *mer*, *nah* and *gneh*.

Liquids: /l/ and /ł/ are represented by the allographs of <l> and by the doubling as in *fialle* /fialə/ «word», *dielm* /dielm/ «boys», *seculi* /šekuli/ «century», *populli* /populi/ «people».

/r/ and /r̄/ are represented by the allographs of <r>, single or double, as in *herre* /herə/ «time», *por* /por/ «but», *biri* /biri/ «son».

The distribution of *l* and *ll* is rather confusing if one were to compare the words in which they occur with the corresponding contemporary forms. Rrota has corrected the spellings accordingly in his transcription. Ressuli keeps them as they occur in the text, and Riza simply commends Buzuku for having been the first to introduce the doubling of *l* and *r* in the Albanian writing system. In contemporary Albanian the double *ll* is used to represent the velarized /ł/ and the single *l*, the plain /l/. A check on words in *Meshari*, which are still in use in contemporary Albanian, reveals that /ł/ is more regularly represented by the single *l* than by the double *ll*. This may be merely incidental as occurrences in alternation are often found in *Meshari*. Nevertheless, there is no basis to assume that Buzuku intended the double *ll* to represent velarization. None of the writing systems which Buzuku is assumed to have had as models contains such a graphic representation.

Vowels: /a/ and /o/ are represented by the allographs of <a> and <o> as in *atah*, *orate*.

/u/ is represented by the allographs of <v> as in *vže* /užə/ «path», *munde* /munde/ «be able», and the allographs of <ɽ> as in *aštɽ* /aštu/ «thus», *ɽ* /u/ «I».

/e/ and /ə/ are represented by the allographs of <e> as in *ep*/*Ep* /ep/ «give», *seh* /sə/ «of».

/ü/ is represented by the allograph of <v> as in *tune* /tüne/ «their», and by the allograph of <ɽ> as in *ɽite* /uitə/ «starts», *atɽ* /atü/ «there».

/i/ is represented by the allographs of <i> as in *spirtit* /spirtit/ «soul», *tih* /ti/ «thou».

The non-syllabic manifestation of /i/ is also represented by the allographs of <i> when they occur unstressed and adjacent to any other vowel as in *ieɽɽ*/*Ieɽɽ* /iezú/ «Jesus». The use of the allographs of <i> alone is a characteristic of Buzuku. Budi and the other Gheg writers, with the exception of Bardhi, introduce particular graphs to represent the non-syllabic [i].

The use of the allographs of <v> and <ɽ> to represent interchangeably /u/ and /ü/ seems to contradict the graphic pattern in *Meshari*. Rrota and Camaj note the inconsistency and deal no further with it. Ressuli is not convinced that *ɽ* represents /u/ and /ü/, suggesting that Buzuku might have intended the graph *ɽ* for a different phonological unit, and because of this he keeps the same graph in his transcription of the text. The use that all the other old Gheg writers make of *ɽ* always to represent /ü/ has led students of *Meshari* to regard the occurrence of *ɽ* as a failure either of Buzuku or of those involved in the actual printing of the book²¹. An obser-

²¹ «Uno dei segni speciali della grafia buzukiana, la 'uku' ciriliana *ɽ* che negli altri scrittori gheghi è stata utilizzata per alb. y, è stata riprodotta tale e quale nella trascrizione per una semplice e valida ragione: dalla lettura del testo appare chiaramente — come si dirà più a lungo nel secondo volume — che essa di norma ha un valore fonetico tutto caratteristico, che non corrisponde ne a y ne a u, anche se qualche volta nel testo viene confusa con questa ultima lettera». (Ressuli, *Messale*, p. xiv). «Shihet në këtë mes një regullësi miaft e madhe në grafi, sidomos në çifte opozicjonesh, gjë që tregon se autori ka shprehur këtu një parim fonetik të shqipës». (Çabej, *Studime*, 252).

vation of the occurrence of τ in *Meshari*, regardless of its phonological reference, reveals a specific distribution. The graph τ is regularly manifested as a graphic-morpheme clearly distinguishable in a graphic-word. The distribution appears to be more often correlated to such a morphemic specification. The following are some of the manifestations of τ :

τ as a passive verbal graphic-morpheme occurring before the infinitive: *me τ lutume* «to pray», *me τ engritune* «to wake up», *me τ baam* «to become».

τ as a bound pronoun graphic-morpheme occurring before a verb: *τ ep* «give them».

τ as a passive verbal graphic-morpheme occurring before a verb: *τ cheput* «it broke», *τ en λ usuluo* «was blessed»; and in imperatives following the verb; *lut τ per nee* «pray for us».

τ as the personal pronoun graphic-morpheme bounded always by space; *τ tuu teh refuegn* «I confess to you», *per seh τ haroua* «because I forgot».

These and many more graphic-morphemes occur throughout the text always written as τ . Not all instances of τ are morphemes, but the allographs of <v> are never manifested alone as graphic-morphemes.

The hook. The use of the hook joined to the graph representing the graphic sequence *er* as in *peeh/pereeh* deserves some attention. This hook occurs only in an unstressed initial syllable composing a sequence /p+ə+r/ which suggests the non-actualization of /ə/ and consequently the syllabicity of /r/. The hook is never evidenced in what would appear to be a stressed syllable. The specific distribution of the hook may be accidental; however, it may be interpreted as another feature suggesting Buzuku's ability to borrow foreign devices and specifically adapt them to the needs of Albanian.

Nasalization. An attempt is made in *Meshari* to represent the feature of nasality by using the graph *n* in the context *V+n* as in *anste, tanfes*. This graphic device may not be easily identified in that, as Ressuli says, it would be difficult to establish which of the vowels are nasal and which are not. (*Probleme*, 327). Camaj treats at length the nasalization in

Meshari and agrees with Ressuli that «...il trovare un criterio esatto di discriminazione dei vari casi, dove esista o non esista la vocale nasale nel *Messale* è cosa molto ardua». (*Il Messale*, page 24). Ressuli in his transcription of *Meshari* adds the graph *n* to a particular form in which an *n* had previously occurred. The absence of *n* following a vowel in a given word and its presence elsewhere in the text in the same word (excluding the alternation *n* / ~ seems to be a plausible criterion for identifying the function of *n* as a feature of nasality.

THE GRAPHEMIC-PHONEMIC SYSTEM

Graphic-phones ²²	Graphic-phonemes	Phonemes
[p]	«p»	/p/
[b]	«b»	/b/
[t]	«t»	/t/
[d]	«d»	/d/
[λ]	«λ»	/k/ ~ /g/
[c] [ch] [q]	«ch»	/k/
[g]	«g»	/g/
[ç] [cc]	«ç»	/c/
[ʒ]	«ʒ»	/ʒ/
[c]	«c»	/č/ ~ [ʒ]
[f] [ph]	«f»	/f/
[v]	«v»	/v/ ~ /u/ ~ /ü/
[ʒ] [th]	«ʒ»	/θ/ ~ /ð/
[s] [ss]	«s»	/s/ ~ /š/
[ε]	«ε»	/z/ ~ /č/
[h]	«h»	/h/
[m]	«m»	/m/
[n]	«n»	/n/
[gn]	«gn»	/ñ/
[l] [ll]	«l»	/l/ ~ /λ/
[r] [rr]	«r»	/r/ ~ /r̄/

²² The graphic-phones represent the graphemes and their allographs.

[a]	«a»	/a/
[o]	«o»	/o/
[ɔ]	«ɔ»	/u/ ~ /ü/
[i]	«i»	/i/ ~ [j]
[e]	«e»	/e/ ~ /ə/
[VV]	«VV»	/VV/

FRANK BARDHI

The text: Dictionarium Latino-Epiroticum, compiled by Frank Bardhi (Franciscus Blancus) and printed in Rome by Propaganda Fide in 1635²³.

The specimen:

«Do Aduerbia ende, e gizzē aa caffsceē iane nde chete zoppe e Libre iuuna fialle per fialle, e maa pare mbe diffa viffe vuna Latinist, ani pernghiat, oð perfundit vuna Arbenist, e mbe te tiera vuuna maa pare fiallene, e riestne Arbenist, ani perfundit Latinist, astu ghi, ata ghi te fedighene, ete duene me zane ghiuhene Latine maa mire, e maa vdob tu vigne.

The author. Bardhi was born in Zandrima (Upper-north Albania) to a prominent family who had given many bishops to the Catholic Church and military and civilian leaders to the Republic of Venice. He studied at Loretto College in Italy and at the Congregation-Propaganda College in Rome. He worked on the dictionary during his college years. He died in 1643.

The content. The book has 240 pages with 188 containing the dictionary which consists of about 5,000 Albanian glosses translated from Latin. To the Latin words he frequently adds the Italian meaning and often gives the Turkish word corresponding to the Albanian. The presence of Turkish glosses shows that these loans had already become part of the Albanian lexicon. The dictionary is preceded by a four page preface in

²³ He wrote in Latin a history of Scanderbeg, *Georgius Castriotis, vulgo Scanderbeg, Epirotarum Princeps*, printed in Venice in 1636. In a letter to the Pope, reporting among other things the political and economic conditions in his diocese, Bardhi refers to two other works of religious content that he had written and was hoping to print.

Albanian, introductory notes and several annotations in Latin. It is followed by numerals, place names, adverbs, prepositions, proverbs, a number of sentences (mostly translations from Latin, Italian, and Turkish), and various Albanian greeting expressions.

The graphic system

The printing style. The text is printed in roman and italic body-types: for the Albanian lexicon, the italic; for the Latin, the roman. Albanian glosses appear at times in roman characters as well.

Identification of graphs

The graphs:

a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, x, y, z, ε, ζ, τ²⁴.

Capital graphs:

A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, R, S, T, V.

The following graphs are not capitalized:

j, y, q, x, ζ, τ, ε.

Pair-sets:

a/A, b/B, c/C, d/D, e/E, f/F, g/G, h/H, i/I, k/K, l/L, m/M, n/N, o/O, p/P, r/R, s/S, t/T, v/V, z/Z.

The allographs of the same pair-set occur in non-contrastive distribution.

²⁴ In the prefatory note «Annotationes de lingue, litteris Epirotarum, seu Albanefiorum», Bardhi illustrates the use of the graphs ε, ζ, τ «... figurae ε, τ & ζ. Exempla εot, hoc est Dominus. τσl, hoc est Stella. ζee, hoc est Terra. Modus pronunciandi. Prima pronuncian-da est, vt Z. Secunda omnino vt more Gallorum. Tertia, vt Th».

The pairs *v u* and *s j* constitute each an allographic-set as in graphic-morphemic changes *vuruam* « muctandis » *teuruam* « mactari »; *Pritues* « secors », *prituescim* « Secorditor ».

The graph *x* occurs in foreign proper nouns as in *Alexandri*.

The pair *k/K* alternates freely with *ch* as in *Kiel/Chiel* « Caelum » and *IKeich/Icheich* « malus ».

Doubling: All consonants may occur doubled. Only *ll*, *rr*, *z̄z̄* are found to be in significant contrast with single graphs. Often, however they alternate as in *Pulla/pula* « gallina », *gize/giz̄ze* « omnis ».

All vowels occur doubled with the exception of *i*, as in *chaa* « bos », *Dττ* « bis », *berbeer* « Rator », *z̄uune* « pudor ».

The graph *j* is used to indicate the length of *i* as in *menij* « odium ». The graph *y* occurs as a variant of the sequence *ij* as in *Menij/Meny* « odium ». Therefore the graphs *i/I*, *j* and *y* constitute an allographic-set.

The graph *q* is restricted before the sequence (*uV*) as in *derquutune* « Ceanare ». The evidence of occurrence in graphic-morphemic changes as in *derquutune/darca* would suggest an allographic manifestation of *q*; the change however, seems to involve the sequence *qu* rather than *q* alone.

The significant marks occurring in the text are: the hook, which joined to the graph *p* alternates with the sequence *er* as in *pate/perate* « peripetasmata »; the tilde, alternating with *m* and *n* as in *cābe/cambe* « pedes », *cuituō/cuituom* « memoria ».

Graphemic sequences: Graphemic sequences occurring as units in the text are: <gn> <ch> <gh> <gi> <ci> <sc> <sci>.

The graphemes:

<a> <c> <d> <f> <g> <h> <i> <k>
<l> <m> <n> <o> <p> <q> <r> <s> <t>
<v> <x> <y> <z> <ε> <τ> <ξ>.

The graphemic-phonemic system

The phonemic system here for the purpose of presenting the correspondance of the graphic and phonic system is essentially the same as that of *Meshari*.

Voiceless stops:

/p/ and */t/* are represented by the allographs of <p> and <t> as in *pike* and *tas*, « gutatim » « iam »

/k/ is represented by the graphemic sequence <gh> in the environment $-(iC)$, and $-(i+\#)$ as in *ghind* /kind/ « Centum », *laghurighi* /laguriki/ « vespertillo »; by the graphemic sequence <ch> in the environments $(-)$ (*i*, +*V*), (*V*+*i*) $-(V)$ and (*V*+*i*) $-$ as in *perchiarch* /perkark/ « oblitus », *pelchæm* /pelküem/ « placere », *cheich* /kek/ « malus », *paich* /pak/ « tranquillita », *kaiche* /kakə/ « tani est ».

/k/ is represented by the allographs of <c> in the environment (*BV*, *r*) as in *Canghe* /kangə/ « Cantus », *corb* /korb/ « coruus », *Cunora* /kunora/ « corona », *craba* /kraba/ « brachium »; by the graphemic sequence <ch> in the environment $-(FV+C, \#)$ as in *chemi* /kemi/ « interrogauimus », *mich* /mik/ « Amicus ».

The distribution of the allographs of <c> and of the graphemic sequence <ch> to represent */k/* follows as in *Meshari* the Italian system. Instances of <ch> before *BV* and *r* are found also in the *Dictionarium* as in *chaa* « bos », *placha* « anus », *chrττ* « Crux ». The allographs of <k> reveal a case of graphic over-differentiation as shown by the frequent variant spellings: *cheich/keich*, *chiel/kiel*, *chiam/kiam*, *chezeilete/kezeilete*.

Voiced stops:

/b/ and */d/* are represented by the allographs of and <d> as in *b ch* /bük/ « palea »; *dora* /dora/ « manus ».

/g/ is represented by the allographs of <g> in the environment (*i*, *τ*) as in *gincalla* /ginkala/ « cicada », *ḡtet* /ḡt̄et/ « vrbes », and by the graphemic sequence <gi> before any other vowel as in *gieze* /ḡeθə/ « folium », *gial* /ḡal/ « viuax ».

/g/ is represented by the allographs of <g> in the environment $-(BV, r)$ as in *gure* /gurə/ « saxum », *gomar* /gomar/ « asinus », *Grabitune* /grabitun/ « sumptus », and by the graphemic sequence <gh> in the environment $-(FV+C, \#)$ as

in *gheeuem* /gəzuem/ «laetificari», *Treghetia* /tregətia/ «mercatura», *treggh* /treg/ «nundine», *Burgh* /burg/ «carcer».

The doubled <p> <t> are generally found to occur in foreign loans as in *letterar* «Litteratus», *Letteruer* «Litterosus», *Puppa* «puppis», *Robbe* «promercalia». They often occur in Albanian words alternating, however, with the single graphs as in *cattere/cater* «Quator, quattro», *culetta/Culeta* «scorum, crumena», *Lot/Lotte/lotëe* «Lacryme, Lacrymula».

The representation of the phoneme /k/ is realized in a variety of complex graphic combinations. The contrast /k/ : /k/ is not always clearly differentiated. Only in the environment # _ (i+C, #) is the phoneme /k/ unambiguously represented by the graphemic sequence *gh*. The non-occurrence of a phonemic sequence /gi/ allows the utilization of <gh> to represent /k/ in such a context. The graphemic sequences <chi> and <ki>, when occurring before vowels, are ambiguous in that they both may represent either /k/ or /k/ plus the non-syllabic [j]. The words *chiepa* «caepe», *Chiofte* «fiat», *kiafa* «collum», *chiefse* «fuit» are manifested in current Gheg dialects as either /kepa/, /koftə/, /kafa/, /kešə/ or /kiepa/, /kioftə/, /kiafa/, /kiešə/. The utilization of the graphic sequences *gh* and *ch* to represent /k/, in addition to /k/ and /g/, is most confusing, in particular when occurring within a word. The spellings *Všcghim* «Nutricatio», *Michešsia* «Amicitia», *Scioghenia* «Sodalitas», and *Treghetia* «mercatura» would best illustrate the ambiguity of *ch* and *gh*. If one were to follow the Italian system — the model of Bardhi — the graphic sequences *ch* and *gh* are to represent, in these words, /k/ and /g/ respectively. Evidence of spelling variations (*Michešsia*/*Mighešsia*) and graphic morphemic changes (*scoich*/*Scoghenia*) would suggest the value of <gh> to be other than /g/. In the spellings *Mighešsia* and *Michešsia* the sequence *gh* may not, for one thing, represent a voiced phoneme as it is a derivation of *mich* «Amicus». In the word *Treghetia*, the sequence *gh* represents /g/ in that it is a derivation of *treggh* in which the sequence *gh* is regularly found to represent /g/. The value of the graphic sequence *gh* in *Všcghim* may not be easily determined. On the basis of the graphic-morphemic

changes *všcghen* «nutrix», *všcghien* «nutricare», the sequence *gh* in *Všcghim* ought to represent a voiced phoneme. However, the contemporary Gheg forms are respectively /uskim/, /usküen/, /usken/. The evidence of *gh* alternating with *ch* and *k* in graphic morphemic changes as in *mich*/*Mighešsia*, *pelchim*/*pelghiei*, *scoich*/*Scoghenia*, *Fuki*/*Fughia* would indicate that *gh* was primarily intended to represent /k/. The differentiation of /k/ : /k/ and /g/ by utilizing the same graphemic sequences, namely <ch> <gh>, with additional vowel combinations may be said to have been achieved in final and initial position. In other environments the triple contrast /k/ : /k/ : /g/ is only partially differentiated and the specific polygraphs are highly complex.

Affricates:

/c/ and /z/ are represented by the single and the double allographs of <z> as in *zope* /copə/ «fragmen», *zune* /zunə/ «festinare», *palzza* /palca/ «medulla», *magazzij* /magazii/ «granarium».

/č/ is represented by the allographs of <c> in the environment _ (FV, C) as in *ndricim* /ndričim/ «luminosus», *perceia* /perčeia/ «coma», *Turcice* /turčice/ «Turcice», *çporta* /čporta/ «cista»; by the graphemic sequence <ci> before back vowels as in *cias* /čas/ «repens», and by the doubled <c> as in *Pogaccia* /pogača/ «Coliphium».

Although Turkish words are abundant in the text, there is no sufficient graphic evidence to infer in the assumed system the inclusion of the phoneme /ž/. In a list of Turkish parental names, the word *gelin* «sponsa» occurs, in which the graph *g* is used, as in the Italian system before front vowels, to represent the Turkish phoneme /ž/.

Voiceless fricatives:

/f/ is represented by the allographs of <f> as in *fara* /fara/ «semen», and by the sequence *ph* as in *philoeofia* /filozoffa/ «Philosophia», and by the doubled <f> as in *Ftoffete* /ftofetə/ «frigidus».

/θ/ is represented by the single and the doubled allographs of <θ> as in *gižze* /giθə/ «Vndique», *žane* /θanə/ «maledicere».

/s/ is represented by the allographs of <s> as in *Sod* /sod/ « hodie », and by the graphemic sequence <ss> as in *Scruess* /škrues/ « scriptor », *mbafšandai* /mbasandai/ « inde ».

/š/ is represented by the graphemic sequence <sc> in the environment _ (FV, C) as in *sceghe* /šegə/ « granatum », *cosci* /koši/ « qualus », and by the sequence <sci> before back vowels as in *Scioch* /šok/ « Socius », *Sciu* /šiu/ « Imber ».

Often the single and the double allographs of <s> are used to represent /š/ as in the variant spellings *cus/cusc*, *Sceculi/Seculi*, *kescijl/kesijl*, *afcte/afste*, *Iscendofce/Iscendofse*. The allographic distribution of <sc> and <sci> is not always regular in that the former is found to occur also before back vowels as in *Scioghenia/Scoghenia puscimi*, *pušcuen*, *viersca*.

/h/ is represented by the allographs of <h> as in *here* /herə/ « interdum », *hana* /hana/ « luna », *Hutuem* /hutuem/ « stolidus ».

Voiced Fricatives:

/v/ is represented by the allographs of <v> as *vone/Vone* /vonə/ « sero », *voghele/iuoghele* /vogelə/ /i+vogelə/ « minor ».

/ð/ is represented by the allograph of <ž> as in *žanes* /žanəs/ « dator », *vža* /uða/ « Ecce via ».

/z/ is represented by the allograph of <ε> as in *Brez* /brez/ « cingulum », *εogna* /zoña/ « Hera ».

In the words *gozde* and *grafde* (Buzuku *grazde*) the graphs z and f occur as a representation of /ž/.

The contrast /θ/ : /ð/ is consistently represented by the allograph <ž> before and after space. (*žane* /žanə/ « dator », *žane* /θan/ « maledicere ») An attempt is made in other positions to differentiate the voicing-unvoicing contrast by using the single and the double allograph of <ž>. (*vža* /uða/ « Ecce via », *gižžε* /giə/ « omnis ») The distribution of ž and žž is not, however, regular in that spelling variations are abundant. (*peššžžžiete/peššžžžiete* « quinquaginta », *gižžε/gižε* « omnis. vndiqce », *Vžžign/vžignume* « incanescit, incanescio », *bžžža/bžža* « podex, culus », and even his own name, *Baržžε/Baržε*).

The differentiation among the affricates and nonlabial fricatives is most inconsistent in the text. The graphs ž, ε, s, šš, and z occur in alteration with one another as in *žee/see*, *paear/pasar*, *εacon/zacon*, *Iššilli/Izilli*, *vrzenoign/vržene*.

Nasals:

/m/ /n/ and /ń/ are represented by the allographs of <m>, <n> and the graphemic sequence <gn> as in *me* /me/ « com », *nande* /nandə/ « Nouem » and *Gnofune* /ńofunə/ « cognitus ».

Liquids:

/l/ is represented by the allographs of <l> as in *larch* /larg/ « absens ».

/ʎ/ is represented by the doubled allographs of <l> as in *Gincalla* /ginkała/ « cicada », *Dolle* /dülə/ « caera ». In word ending, following a sequence *ij* /ʎ/ seems to be regularly represented by the single allographs of <l> as in *fijl*, *žengijl*, *Kšcijl*.

/r/ and /ř/ are represented by the single and the double allographs of <r> as in *Verra* /vera/ « Aestas », *Rofsa* /rosa/ « Anas », *Durrez* /durrəz/ « Dyrrachium », *vier/vierre* /vierə/ « propendere, propendeo ».

Vowels:

/a/ and /o/ are represented by the allographs of <a> and <o> as in *arca* /arka/ « Arca », and *Drogoman* /drogoman/ « Interpres ».

/u/ is represented by the allographs of <v> as in *vža* /Vža/ /uða/ « platea » *Lutu* /lutu/ « Intercede ».

/ə/ and /e/ are represented by the allographs of <e> as in *Granes* /granəs/ « Manducus », *Dera* /dera/ « ostium ».

/ü/ is represented by the allograph of <τ> as in *Břch* /břk/ « palea ».

/i/ is represented by the allographs of <i> as in *Lis* /lis/ « Arbor », *Ižžune* /ižunə/ « Amarus ».

The non-syllabic [j] is represented by the allographs of <i> as in *iu/Iu* /iu/ « vos ».

Length. Length is represented by the doubling of vowels with the exception of <i> which is realized by the sequence *ij*, and *y*.

THE GRAPHEMIC-PHONEMIC SYSTEM

Graphic-phones	Graphic-phonemes	Phonemes
[p]	«p»	/p/
[b]	«b»	/b/
[t]	«t»	/t/
[d]	«d»	/d/
[gh] [ch]	«gh»	/k/
[g]	«gi»	/g/
[k] [c] [ch] [qu]	«k»	/k/
[g] [gh]	«g»	/g/
[z] [zz]	«z»	/c/ ~ /z/
[c] [ci] [cc]	«c»	/č/
[f] [ph]	«f»	/f/
[v]	«v»	/v/ ~ /u/
[ž] [žž]	«ž»	/θ/ ~ /ð/
[s] [ss]	«s»	/s/ ~ /š/
[sc] [sci]	«sc»	/š/ ~ /ž/
[ε]	«ε»	/z/
[m]	«m»	/m/
[n]	«n»	/n/
[gn]	«gn»	/ń/
[l] [ll]	«l»	/l/ ~ /ł/
[rr] [r]	«r»	/r/ ~ /r̄/
[a]	«a»	/a/
[o]	«o»	/o/
[i]	«i»	/i/ ~ /ī/
[ø]	«ø»	/ü/
[VV]	«VV»	/VV/
[ij] [y]	«ij»	/ii/
[e]	«e»	/e/ ~ /ə/

The writing systems of Budi and Bogdani will be presented and briefly discussed in this section. The assumed phonemic systems are basically the same as that of the *Dictionary*.

Pieter Budi

The Text. *Dottrina Christiana*, a catechism, was printed in Rome in 1664. Other texts of Budi are *Speculum Confessionis* and *Rituale Romannum* printed in 1621²⁵.

The specimen:

Tezijtte ende me dote tyera te netuome dissahere tue i sckruom, cuurtuepaam se iscne ptema e ndime efruite scpijrtit tatij Populi, eachie maa tepere te dissa Prifftene chi disceroine mei pasune hina pgižžē dite caapak tue nctuom, sckroua ende saa tetyera cāffsce saamuyta nze tiera giuhusc tue inkžžem mbegiuhu tane...

The graphic system

The graphs:

a, b, c, ç, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, ſ, t, u, v, x, y, ž, ø, ε.

Capital-graphs:

A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, R, S, T, V, X, Z.

j, y, q, ž, ø, and ε are not realized in capitalization. The modified graph ç occurs only once in the text.

Non-alphabetic graphs: (V̄), (V̂), and the hook (˘).

Pair-sets:

a/A, b/B, c/C, d/D, e/E, f/G, h/H, i/I, k/K, l/L, m/M, n/N, o/O, p/P, r/R, s/S, t/T, v/V, x/X, z/Z.

²⁵ In a letter to Cardinal Gozzadini among other information concerning the state of the Catholic clergy in Albania, Budi mentions that he has written several other books. (*Historia e Letërsisë*, 202).

Dottrina Christiana was printed in 1618, antedating the *Dictionary*. The specimen chosen is from the third printing, 1664, and therefore, his writing system is presented here after that of Bardhi.

The graphemes:

<a> <c> <d> <e> <f> <g> <h> <i>
<k> <l> <m> <n> <o> <p> <q> <r> <s>
<t> <v> <x> <z> <ε> <ξ> <τ>.

The members of each pair-set are said to be allographs of the same grapheme in non-contrastive distribution.

The graphs *v*, *u*, and *s*, *ʃ* constitute allographic-sets as in *difjaue*, *tue*, *vetehe*s, *chiuvien*: *saa*, *cias*, *mos*, *cafsce/cafsce*²⁶.

i, *j*, and *y*. These three graphs constitute together an allographic-set. The allograph <j> occurs only after *i* as a second member of the doubled <i>, namely *ij*, and it is assigned to the grapheme <i> on the basis of its analogy to the doubling of other vowels as *baam*, *cuur*, *eeni*, *ndoogni*, *zijt*. The allograph <y> is considered a variant of <i> partly on its restricted occurrence adjacent to vowels and partly on the evidence of <y> freely alternating with <i> as in *tieter/tyeter*, *fruite/fruyte*, *prei/prey*, *fyalle/fialle*.

The non-alphabetic graphs (\check{V}) and (\check{V}) are said to constitute the allograph <~> alternating with the alphabetic graphs *m* before *p*, *b*, # and *n* before *t* and *d* as in *baã/baam*, *medimuõ/mendimuom*.

The hook alternates with the graphic sequences *er* as in *pgižže/pergižže*, *ppak/perpak*.

Doubling. All vowel graphemes occur doubled but <i> which is realized by the sequence *ij*. Most of the consonantal graphemes occur doubled, involving, with the exception of *rr*, *ll*, and *žž*, no significant contrast. (*Cafsce/cafsce*, *pritte/prite*, *difsa/difsa*) As in *Meshari* and in *Dictionarium*, the single and the double allographs of <r> and <l> are often found to alternate. (*Paalit/Paallit*, *nzierre/nziere*) The distribution of *ž* and *žž* reveals with more regularity than *n* Bardhi a significant contrast.

²⁶ The allograph *v* occurs after space in words which are identified to be irregularly arranged as in *chiuvien*, rewritten *chiu vien*.

The representation of phonemes.

The phonemes other than those given below are represented essentially by the same graphic arrangement as in the *Dictionarium*.

The representation of /k/ and /g/.

/k/ is represented by the graphemic sequence <chi> before vowels as in *achie* /akə/ «that much», and by <ch> in the environment $-(i+C, \#)$ as in *chi/Chi* /ki/ «which», *kech* /kek/ «badly», *gəχchit* /gükit/ «judgement».

/g/ is represented by the graphemic sequences <gi> before vowels as in *giegiune* /gëgunə/ «answer», and by the allographs of <g> in the environment (*i*, *τ*) as in *gižže* /giθə/ «all», *gəχchit* /gükit/ «judgement».

The representation of /θ/ and /ð/.

/θ/ is represented by the doubled allograph of <ž> as in *žžote* /θotə/ «says», *režžei* /reθi/ «circle».

/ð/ is represented by the allograph of <ž> as in *žeu* /ðeu/ «earth», *aržune* /arðune/ «come», *žiete* /ðietə/ «ten».

The representation of /s/ and /š/.

/s/ is represented by the allographs of <s> as in *mos* /mos/ «not», *si* /si/ *Si* /si/ «how», and by the doubled <s> as in *difsa/difsa* /disa/ «some».

/š/ is represented by the graphemic sequence <sc> before *FV*, *C* as in *šceculli* /šekul/ «century», *ašcte* /aštə/ «is», and by the sequence *sci* before *BV* as in *puscion* /pušon/ «rests». The allographs of <s> often are used before *C* to represent /š/ as in *trimenist* /triməništ/ «bravely», *ašcte/ašte* /aštə/ «is».

The non-syllabicity of /i/ is represented by the allographs of <i> as in *prey/prei* /prei/ «from».

THE GRAPHEMIC-PHONEMIC SYSTEM

Graphic-phones	Graphic-phonemes	Phonemes
[p]	«p»	/p/
[b]	«b»	/b/
[t]	«t»	/t/
[d]	«d»	/d/
[chi] [ch]	«chi»	/k/
[gi] [g]	«gi»	/g/
[ch] [c]	«c»	/k/
[gh] [g]	«g»	/g/
[zz] [z]	«z»	/c/ ~ /z/
[ci] [c]	«ci»	/č/ ~ /ž/
[f] [ff]	«f»	/f/
[v]	«v»	/v/ ~ /u/
[z̄z]	«z̄z»	/θ/
[z]	«z̄»	/ð/
[s] [ss]	«s»	/s/
[e]	«ε»	/z/ ~ /ž/
[sci] [sc]	«sc»	/š/
[h]	«h»	/h/
[m]	«m»	/m/
[n]	«n»	/n/
[gn]	«gn»	/n/
[ll] [l]	«l»	/l/ ~ /ł/
[rr] [r]	«r»	/r/ ~ /ř/
[a]	«a»	/a/
[o]	«o»	/o/
[e]	«e»	/e/ ~ /ə/
[i]	«i»	/i/
[ɔ]	«ɔ»	/ü/
[VV]	«VV»	/VV/
[ij]	«ij»	/ii/

Pieter Bogdani

The text: *Cuneus Prophetarum*, printed in Padua in 1685, in two columns, Albanian and Latin.

The specimen:

Eja cusc anscte trim, mbelezune afer 500 vette vraane Vucie Pascene vjetit e Christit 1639. E ndë nevojë mspuen me ngrane lëxuren e Chiarrit potti të begatete Majen e Miełit, e ndë atone ajo giełë ma sciye u xa, se Pascia areuet, e Sangiachuēt miscij xingiavet

The graphic system

The graphs:

a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, l, m, n, o, p, q, r, s, t, v, u, x, z, ɔ, z̄, λ, x, ε.

Capital-graphs:

A, B, C, D, E, F, G, G, H, I, K, L, M, N, O, P, R, S, T, V, X, Z.

There are two significant marks, the apostrophe ' alternating freely with vowel-graphs as in *Christ'/Christi, nuk'/nukë* «not»; the modified graph è.

Pair-sets:

a/A, b/B, c/C, d/D, e/E, f/F, g/G, h/H, i/I, x/K, l/L, m/M, n/N, o/O, p/P, r/R, s/S, t/T, v/V, j/J, z/Z, x/X.

Members of each pair-set are allographs of the same grapheme in non-contrastive distribution.

The graphs s, f and v, u constitute allographic-sets as in *mos, Isulet, se/se* «that»; *vniij, neue*.

The graphemes:

<a> <c> <d> <e> <f> <g> <h> <i>
<j> <l> <m> <n> <o> <p> <r> <s> <t>
<v> <z> <ɔ> <z̄> <x> <λ> <ε>

The representation of phonemes:

The phonemes which are not listed below are represented in essentially the same manner as those in Bardhi and Budi.

Velar stops:

/k/ is represented by the graphemic sequence <ch> in the environment - (i, #) as in *chi* /ki/ « which » *kechi* /keki/ « bad », *Turch* /turk/ « Turks »; and by the graphemic sequence <chi> before any other vowel-graph as in *Chientè* /kəntə/ « dogs ».

/k/ is represented by the allographs of <c> in the environment - (BV) as in *Cusc/cusc* /kuš/ « who », *cafcè* /kafšə/ « thing »; and by the graph *κ* in all environments as in *κa* /k/ « has », *nukè* /nukə/ « not », *vobek* /vobek/ « poor », *κèjo* /kəjo/ « this », *ndjekune* /ndiekunə/ « followed ».

/g/ is represented by the allographs of <g> before *i* as in *gižžè* /giθə/ « all »; by the graphemic sequences <gi> and <gj> before any other vowel-graph as in *gie è* /gèlə/ « food », *Gištetse* /gütetse/ « city », *ligjeratet* /ligəratet/ « sermons ».

/g/ is represented by the allographs of <g> in the environment - (BV, r, l) as in *Sxanderbegu* /skanderbegu/ « Scanderberg », *ngranè* /ngranə/ « eaten », *Begatè* /begatə/ « rich »; and elsewhere by the graphemic sequence <gh> as in *ghinë*.

Dental Fricatives:

/s/ is represented by the allographs of <s> as in *as* /as/ « neither », *Senexa* /seneka/ « Seneca »; and by the doubled *ss* as in *Malefforetè* /malesorə/ « mountaineers ».

/š/ is represented by the graphemic sequence <sc> in the environment - (FV, C) and by <sci> before back vowels as in *sciùmè* /šumə/, *anšctè* /astə/ *sciöffèm* /šofəm/.

/θ/ is represented by the doubled *žž* as in *žža* /θa/ « said », *gižžè* /giθə/ « all ».

/ð/ is represented by the allograph <ž> as in *aržunè* /arðunə/ « come », *maži* /maði/ « big ».

Liquids:

/l/ is represented by the allographs of <l> as in *lumi* /lumi/ « river », *lanè* /lanə/ « left ».

<ł> is represented by the allographs of <λ> as in *gieλè* /gèlə/ « meal », *Mieλit* /miełit/ « flour ».

The vowel /ə/ is represented by the modified graph *è* as in *kanè* /kanə/ « have », *sciùmè* /šumə/ « many ».

graph for the vowel /ə/. Of Italo-Albanian writers Luca Ma-Bogdani is the first among Gheg writers to use a specific tragna in his Catechism (1592) uses the digraph *æ* to represent the same vowel.

The distribution of the allographs of <c> and of <κ>, and of the graphemic sequences <ch> and <chi> clearly differentiates the contrast /k/ : /k/. He uses the allographs of <κ> before front vowel-graphs to represent /k/ allowing thus the graphemic sequences <ch> and <chi> to be exclusively utilized for /k/. The differentiation of the palatal stops /k/ : /k/; /g/ : /g/; and of the fricative /θ/ : /ð/; /s/ : /š/ attempted by Budi and Bardhi with complex graphic combinations has been more successfully achieved by Bogdani.

The word and the graphic-morphemic arrangement

The fragments below are chosen for the purpose of showing the arrangement of words and in particular the realization of selected graphic-morphemes in each of the old texts.

The adjectival and possessive particle morphemes: {i} {e} and {të} ²⁷.

Buzuku:

<-hi-> *hi* /i/
<-e-> *e* /e/
<-teh-> *te/The²* /tə/

teh selbuomit *e* tine εot
is nieri *hi* mire
The sanete *e* enfill ²⁸
cruete *e* λonit

Bardhi:

<-i-> *i/I* /i/
<-e-> *e* /e/
<-te-> *te/Te* /tə/

Te li une, *teuiele*
lufta *e* ma *e* ban paine amble
gižže iemi *tebijtee* Mortsse
Iscendosce, *I scendosume*

²⁷ The morphemes selected for illustration are of contemporary Albanian.

²⁸ The graph *h* is inserted in *Te* (*The*) when the latter occurs at the beginning of a sentence, whereas elsewhere it follows the vowel, namely *teh*. This fact supports the non-phonetic function of *h* in the writing system of Buzuku.

Budi:

<-i->	i/I/y	/i/
<-e->	e	/e/
<-te->	te	/tə/

Terecumentuem

dita egσσchit sascte tietre
itine εoti may mbrapeni
fachienueut fort metemire

Bogdani:

<-i->	i/I/j	/i/
<-e->	e	/e/
<-te->	te	/tə/

se ma i vobek
mai nalti
miscij kingiavet
mate scendosce e te forte

The prepositional morpheme {me} «with»

Buzuku:

<-meh->	me/meh	/me/
---------	--------	------

astσ chaa me chlone
chet meh mbetune
cheta vien meh εasune

Budi:

<-me->	me	/me/
--------	----	------

caame arεune
se chiellet me arεune
cane mechiene

The connective particle {e} «and»

Buzuku:

<-e->	e/E	/e/
-------	-----	-----

e aioh σ cheξσeh
E chetσ sosene
bane λielle e ξeneh

Budi:

<-e->	e	/e/
-------	---	-----

e cuuru e ksctu ende
eme vescte emebaate
ete duen me zane

Bardhi:

<-me->	me/Me	/m/
--------	-------	-----

Me escrijuem Meeritune
meu ref emebaam
Me britune a me ane

Bogdani:

<-me->	me	/me/
--------	----	------

gni beg ka me kjane
ende me i ndiekune
ka me passe nevoje

Bardhi:

<-e->	e	/e/
-------	---	-----

e te mos e lessoni
ete zini
e ngarcognene faie emcate

Bogdani:

<-e->	e/E	/e/
-------	-----	-----

e i vobexu xa me passe
E nde nevoje
e nuke druen per hun

The personal pronoun morpheme {un} «I»

Buzuku:

<-σ->	σ	/u/
-------	---	-----

σ dessa, σ tih εeres
Mah σ e gnoh
σ tuu teh refuegn

Bardhi:

-vne-	vne/u	/unə//u/
-------	-------	----------

prastu vne vbana
Sa vign u bani gia
Vne D. Frangu Ibarεεe

Budi:

<-u->	u	/u/
-------	---	-----

e cuuru chiesce
e u cur chiesce
eucuur chiesce rob

The restricted occurrence of these graphic morphemes in the text *Meshari*, and their freer distribution among the other texts would constitute sufficient evidence to distinguish the writing system of Buzuku from that of Bardhi, Budi and Bogdani. This may best be illustrated by the manner in which the possessive and adjectival particle morphemes are realized in each of the texts.

The morphemes {i} and {e} occur in *Meshari* throughout the text, regularly bounded by space, and with the same graphemic shape, namely *-hi-* and *-e-*, regardless of any phonetic variation that these morphemes might manifest in a given context.

In Bardhi, Budi and Bogdani these morphemes occur connected to the preceding or the following word, joining two words, or alone, indicating contextually determined variations in pronunciation. This can best be seen in Budi and Bogdani where the morpheme {i} is realized by two graphic shapes: *i* and *y* in Budi, and *i* and *j* in Bogdani, where the graphs *y* and *j* both represent the non-syllabic [j].

Camaj in his treatment of *h* states that one of the functions of *h* is also to enable the reader (the preacher) to fully

and distinctly sound out the written word²⁹. Riza sees in *Meshari* a type of transcription which he calls 'spikatun' roughly translated « distinctive ». In other old Gheg texts (Budi, Bardhi and Bogdani) Riza sees a 'restricted' type of transcription³⁰.

Both Riza and Camaj say essentially the same thing, namely that Buzuku writes in such a manner that each of the words and articles may be pronounced distinctly and fully. To illustrate the 'restricted type' of pronunciation Riza gives the example from contemporary Albanian: [me d-drejtë d-zotit z-due mej mashtrue] and he uses the same construction to illustrate the 'distinctive' type, [me të drejte të zotit s-due me i mashtrue]. The former to Riza is a 'hurried and careless' pronunciation, the latter a more « careful and slower one ». A general phonetic rule in Albanian is that voiceless consonants would become voiced when preceding a voiced one, and that [i] when occurring unstressed and adjacent to any other vowel including the stressed /i/, becomes a non-syllabic, [i]. According to Riza, in the 'distinctive' type of pronunciation the particle morphemes {të} {s} and {i} are realized as [tə], [s] and [i], whereas in the 'restricted' type they would become [d] (after [ə] is dropped), [z] and [i] respectively.

After having established these two types of pronunciation in contemporary Albanian, Riza goes on to say that the writing of Buzuku is an attempt to transcribe the 'distinctive'

²⁹ « ... si è introdotto come espediente dagli scrittori ecclesiastici questo segno per avvertire il lettore di pronunciare con maggior chiarezza ogni vocale finale. ... Fino a tardi (di questo si ricorda ogni scutarino che ha oltrepassato i quaranta anni) i preti cattolici del Nord d'Albania usavano predicare con una cadenza speciale, in modo che ogni parola finiva in vocale, certamente un'abitudine tradizionale che si allaccia al Buzuku ». (*Il Messale*, 16).

³⁰ « There are two types of pronunciation: a careless pronunciation, in which unstressed articles are connected with the stressed words and consequently changing, for instance 'me d-drejtë d-Zotit z-due mej mashtrue' as opposed to a slower and a more careful pronunciation in which these articles are kept unchanged, for instance 'me të drejtë të Zotit s due me i mashtrue'. We will call the former a 'restricted pronunciation', and the latter 'distinctive'. (*Fillimet*, 40).

pronunciation, and that of the other Gheg writers the 'restricted' type. By judging what Riza says and what the illustrations indicate one would more properly categorize the two types of transcription as a phonetic transcription and a morphophonemic one. It is hard to imagine that Buzuku would write the particle morpheme {s} in *s-due* with the graph *s* because he intended to render the 'distinctive' pronunciation, namely [s], for this would not follow the general phonetic rule. Riza is correct in saying that Buzuku's writing system differs markedly from that of the other old Gheg writers, however not because he renders the 'distinctive' pronunciation, but because he does not attempt to transcribe an actual pronunciation whether of the 'distinctive' or 'restricted' type. Buzuku writes the bound morpheme {u} « to them » always with the same grapheme <τ>, regardless of its phonetic manifestation in various contexts. Çabej also interprets the sign τ as an indication of Buzuku to render subtle phonetic variations³¹. The term 'distinctive' may perhaps be used here to refer to the graphemic 'distinctiveness', rather than to that of pronunciation. The general pattern in Buzuku seems to be that of writing morphemes and words with the intention to render what might be called visual morphemic segments, rather than an attempt to represent phonetic changes that such morphemic segments might manifest in paradigmatic and other environmental contexts. In Budi, Bardhi and Bogdani whole groups of words are often written together, suggesting an attempt to register actual spoken utterances.

To illustrate the morphemic and especially the word arrangement in old Gheg texts, a fragment from Buzuku and Budi will be given, followed by the same fragment rewritten in the manner which would seem most consistent with contemporary Gheg.

Buzuku:

E hi žah marta atii: Per
te vertete εot: besogn
feh tih ieh Christi biri
hi tine εot.

Contemporary Gheg:

E i tha Marta ati: Për
të vërtetë Zot: besoj
se ti je Krishti biri
i tinë Zot.

³¹ Çabei, *Studime*, 256.

O fegnite e tine εot deg-
noni iuh λiže me τ lutume
per teh felbuomit tane e
teh λiže cui.

Budi:

...eatτ ζζote fe Cristfi
mbatchere fachieuet
fort metemire, emetema
ngufcellim caamee nkζζem
preynze mirefcit, emeu
ζζaneffe: Venite benedicti....

O shenjtitë e tinë Zot den-
joni ju githë me u lutunë
për të shelbuomit tanë e
të gjithkuj.

Contemporary Gheg:

...e aty thote se Krishti
mbatëhere faqen e vet
fort me të mirë, e me të madh
ngushëllim ka me e nkthym
prej nsë mirëshit, e me u
thane se: Venite benedicti...

These two fragments show the regular correspondence in Buzuku and the lack of it in Budi to modern Albanian³². The transliterations clearly set apart the two systems: the consistent word division in *Meshari* and the obvious attempt in Budi to transcribe segments of speech.

Rrota maintains that the old Gheg writers had Buzuku as a model to follow when writing Albanian³³. There is no supporting evidence that they knew of Buzuku. It was in 1740 that Kazazi discovered the text and it was only in 1928 when Rrota himself, printing part of the text, brought *Meshari* to the attention of Albanians.

Some of the problems in modern Albanian orthography revolve around the inclusion or non-inclusion of the morphophonemic principle, a principle which has been found to be very well suited to the needs of Albanian³⁴. The numerous

³² This lack of correspondence has been often suggested to be not of Budi's making, but rather the making of the printers dealing with a foreign language. This assumption can hardly be justified in that all Gheg writers had their books printed in Italian printing shops. Moreover, Budi himself writes that he periodically spent time in Rome to attend personally to the printing of his books.

³³ Justin Rrota, *Per Hist.*, 97.

³⁴ Zija Kodra, *Metodika e gjuhës Shqipe* (Tiranë), 1957 and Bardhyl Pogoni, « Observations on Albanian Orthography: A Case for a Morphophonemic Approach », *Zeitschrift Für Balkanologie* XI: 1 (1975).

adjectival particle morphemes which function as concordant features between nouns and adjectives are still realized in the modern Albanian writing system in a number of contextually determined variants. In Buzuku these particles remain unchanged regardless of any phonetic changes in paradigmatic and other contexts. In *Meshari* the particles *hi*, *e* and the verbal morpheme τ occur with remarkable consistency and demonstrate Buzuku's keen understanding of the nature of Albanian.

At the Monastiri Congress (1907) many alphabets were considered for adoption and Buzuku was not known to the participants, more concerned with choosing an alphabet than in developing a writing system. Of all writing systems used in Albanian, *Meshari* is the only text containing visually differentiated morphemic elements and it would have made an excellent model then and should not be neglected now.

Bardhyl Pogoni

APPENDIX

Terms and definitions:

Any letter of the alphabet will be called a *graph*; if capital, a *capital-graph*; both would constitute a *pair-set*.

Any of the signs, other than letters, will be referred to as *non-alphabetic marks*. They may be non-significant as the ligature in *doctuer*, or significant as the tilde in *cābe/canbe*.

a is a graph; all *a* s occurring in a text are members of the same graph-class. *b* is another graph, the members of which belong to another-class. They each constitute an allograph, namely *a* and *b*. The capital-graph *A* and *a* may occur in non-contrastive distribution as in Old Gheg *abrahaam/Abrahaam* constituting together one *grapheme*; or they may occur in contrast as in Mod. Alb. *ana: Ana* constituting thus separate graphemes.

When two or more allographs are found in non-contrastive distribution with one another and each in contrast with all other allographs, they are said to constitute together an *allographic-set*. In old Gheg *v* and *u* constitute a set in *vze/pruze*, while in Mod. Alb. they do not, as in *ulen: vlen*.

When in a given text a significant non-alphabetic allograph is not found to occur in alternation with any of the alphabetic allographs, it may constitute a non-alphabetic grapheme.

A graph or a sequence of graphs which cannot be further subdivided and still retain meaning will be called a *graphic-morph*. A group of two or more graphic-allomorphs occurring in a text with a definable distribution will be said to constitute a *graphic-morpheme*. In Mod. Alb. *-s-* and *-nuk-* occur in free-variation as in *s-dua/nuk-dua* and are said to be members of the same graphic-morpheme, here arbitrarily chosen *<-s->*.

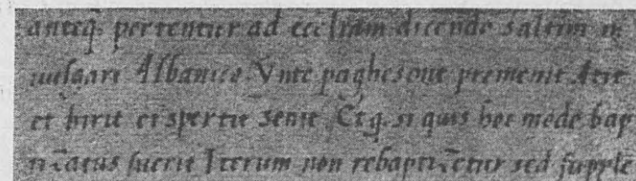
On the graphic level *a* and *A* may constitute one grapheme or each a different grapheme. On the *graphic-phonemic* level they would constitute the same *graphic-phoneme* if both are found to represent the same phoneme(s). In Mod. Alb. *a* and *A* represent /a/; thus *a* and *A* constitute the graphic-phoneme «a». In *Meshari* *c* and *C* are allographs of <c>; *q* is an allograph of <q>. On the graphic-phonemic level *c/C* and *q*, and the graphic sequences *ch/Ch* are said to constitute the *graphic-phones* [c] [q] and [ch] belonging to the same graphic-phoneme here arbitrarily chosen «c».

THE BAPTISMAL FORMULA:
THE INTERPRETATIONS REVIEWED

The discovery of the Formula of the year 1462 was followed by a great number of interpretations, some of them exceedingly speculative. It was discovered and reproduced by Nicola Jorga in 1915 and it represents with two other attested fragments the earliest written evidence¹. The Formula in Albanian appears in a pastoral letter, following an instruction on baptism:

...dicendo saltim in vulgari Albanico

Vnte paghesont premenit Atit
et birit et spertit senit



The shapes of the graphs are easily identified and the reproduction of the Formula is not difficult to read. In all reproductions it is read the same as given here. Jorga gives *semt* for the last word in the fragment *senit*. Ressler suggests a printing error of Jorga's interpretation rather than a misreading on his part².

¹ Nicola Jorga, *Notes et extraits pour servir a l'histoire des Croisades au XV siècle*, Bucarest 1915, IV serie, 195.

² Namik Ressler, *Shpirti Shqiptar*, n. 2, 1-1954.

The manuscript contains various markings above and around the letters. In the Albanian fragment they do not appear to differentiate any of the alphabetic graphs. They may be said to reflect scribal mannerisms manifested in the Latin script which in the Albanian fragment are found to be of no significance.

The use of *V* in word-initial position as in the first word, *Vnte*, the sequence *gh* used before *e* to represent /g/ as in the word *paghesont*, and the *s* between vowels for the voiced fricative /z/ are evidence of the Italian writing system.

The graphs occurring in the fragment are: *a, b, e, g, i, m, n, o, p, r, s, t*, and the capitals, *A* and *V*.

The Formula is given below with elimination of assumed scribal errors and with slight graphic-morphemic changes. The rewritten forms are adduced partly from consideration of the Italian and Venetian writing system, contemporary written and spoken Gheg, and partly from observation of identical formulas found in other old Albanian texts.

The original: *Vnte paghesont premenit Atit et birit et spertit senit*

The rewritten form: *Vn te paghesogn per emenit Atit e t birit e t spertit senit*

Transcription: /un + tə + pagəzoŋ + pər + emənit + atit et + birit + et + špirti + šëit/

The graphic-morphemic segmentation:

- <i>Vn</i> -	occurring in <i>Vnte</i> ; personal pronoun « I »
- <i>te</i> -	also in <i>Vnte</i> ; bound morpheme, « thee »
- <i>pagheso</i> -	verbal base, « bless »
- <i>n(t)</i> -	present tense suffix
- <i>pr</i> -	in <i>premenit</i> ; preposition « for »
- <i>it</i> -	occurring in <i>emenit, Atit, birit and spertit</i> ; dative suffix
- <i>e</i> -	occurring in both <i>et</i> 's; particle, « and »
- <i>t</i> -	also in both <i>et</i> 's; possessive, « of »
- <i>emen</i> -	noun base, « name »

- <i>At</i> -	noun base, « father »
- <i>bir</i> -	noun base, « son »
- <i>spert</i> -	noun base, « spirit »
- <i>senit</i> -	adjective, « holy »

The following phonemes are adduced from the graphic evidence taking into consideration the assumed phonemic system, which is inferred from the transcription of Ressuli and the partial analyses of Rrota and Çabej³

/p/ /b/ /t/ /g/ /s/ /z/ /š/ /m/ /n/ /ń/ /r/ /i/ /u/
/e/ /o/ /ə/ /a/

The graphic representation: *p* = /p/; *t* = /t/; *gh* = /g/; *s* = /s/ ~ /z/ ~ /š/; *m* = /m/; *n* = /n/ ~ /ń/; *r* = /r/; *V* = /u/; *i* = /i/; *o* = /o/; *e* = /e/ ~ /ə/; *a*, *A* = /a/

Vnte: The form *Vn* in the first item of the Formula has been presented by some scholars as evidence of an important morphological change. In contemporary Gheg and Tosk this form is still the same, namely /un/. Ressuli has interpreted the item *Vn* as « ...una innovazione in rapporto al più antico [u] » on the basis of the evidence he finds in *Meshari*. This interpretation, however, rests on the assumption that the writing system used in *Meshari* antedates that of the Formula and on the sole specification of the Cyrillic τ which Buzuku uses in the text. The writing system of Buzuku contains abundant elements of morphemic characteristics, and moreover, one cannot assume the specific graphic representation of τ . Ressuli also agrees that the Cyrillic τ « ...di norma ha un valore fonetico caratteristico, che non corrisponde ne a *y* ne a *u* », namely /ü/ and /u/⁴.

In the Formula, as in most early Gheg texts, there is no graphic differentiation between /e/ and /ə/, as *e* alone stands

³ Justin Rrota, *Për Historin e Alfabetit Shqyp*, Scutari, 1938, and Eqrem Çabej, *Studime Gjuhësore*, V, VI. Prishtinë, 1977, 345.

⁴ Namik Ressuli, *Il « Messale » di Giovanni Buzuku*. (Studi e Testi 199). Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana, 1958, p. xiv.

for both vowels. Riza, however, sees a graphic mark in the sign occurring immediately following the word *Vnte*⁵. It seems rather arbitrary on Riza's part to interpret this particular mark alone and offer no elucidation on the other stress-like markings which appear in the Albanian fragment.

paghesont: The most discussed item in the Formula has been and still remains the form *paghesont*, specifically the interpretation of the final *t*. Some of the scholars find the final *t* a superfluous graph or make no mention of it. Most have relied on assuming here a graphic error. They expected an *i* instead of a *t*, as there is only a slight difference in the shape of these two graphs. La Piana sees an error in that the graphic sequence *ni* is the device used to represent the palatalized /*nj*/ in the word *senit*⁶. Roques also expected an *i* but at the same time he expresses doubts of his own interpretation⁷. Ressuli maintains that in the words *paghesont* and *senit* the *n* has a different function⁸. The *n* in *senit* is a graphic device used to indicate the nasality of the preceding vowel *e*. Moreover, the graphic evidence of the word *senit* recurring in other old Gheg texts is never found to represent the phonemic sequence, /*šeńt*/. Since *i* is not likely to be a component of a digraph, namely *ni* to represent /*nj*/, then *n* by itself would clearly represent the feature of nasalisation. The use of *n* to indicate nasality is quite common among Gheg texts.

Riza suggests that the graph *t* in *paghesont* may be a scribal error for an intended *j*⁹. According to him *j* would have been a component of the digraph *nj*. It is not clear how Riza arrives at this interpretation. The sequence *nj* as a digraph occurs neither in Latin nor in Italian writing system for that matter in any of the other old Albanian texts. One would not want to believe that the presence of *nj* in the modern Albanian

⁵ Selman Riza, *Fillimet e Gjuhësisë Shqipe*, Prishtinë, 1958, 13.

⁶ Marco La Piana, *Studi Linguistici Albanesi*, Palermo, 1949, 96.

⁷ M. Roques, *Recherches sur les anciens textes Albanais*, Paris, 1939, page 17, and «Romania», LII (1926), page 505.

⁸ Ressuli, *Shpirti Shqip.*, 6.

⁹ Riza, *Fill. Gjuh. Shq.*, 13.

orthography occasioned Riza's suggestion. The error interpretation, that is, the presence of *t* instead of *i* or *j* would not hold, as both the Italian and the Venetian writing system possessed a graphic differentiation, namely *gn*; hence the scribe was in no need to innovate, unless he was following, as La Piana supposes, an old Albanian writing tradition. It follows that one can reasonably assume that either *n* alone was intended as the graphic realization of the verbal suffix, or that the scribe most likely failed to put to use the Italian sequence *gn*.

All interpretations of the Formula concur as to the graph *n* in *paghesont* being the graphic realization of the morpheme {*n*}, denying, however, with the exception of Jokl and Ressuli, any significant status to the final *t*. Jokl was first to reject the graphic error assumption. He sees the final *t* as the result of a dissimilation process. Jokl writes:

Je transcrivais: Un te pagheson(j)(n) t'pr' (c.a.d. pagëzoñ ndëpër): le *n* final du verbe et le *n* initial de la preposition sont écrit qu'une fois; *ndëpër* regit le locatif. («Romania» LII, pp. 504-505).

Ressuli is correct in arguing that, however ingeniously expounded, this interpretation would not hold against the contrary evidence in old texts and in contemporary Albanian¹⁰. A variety of baptismal formulas appear in these texts having the preposition *per* following the verb and preceding the noun, and none of the formulas can be found to contain the preposition *ndeper* as postulated by Jokl in his argument. No other written instance reveals the extent of «liaison» as proposed by Jokl. Moreover, this assumed change is a type of dissimilation not manifested in contemporary Gheg.

Ressuli's interpretation of *t* is original and rests on strong linguistic evidence. He maintains that *t* is neither a superfluous

¹⁰ «Si sa che tutte queste formule religiose rimangono spesso come cristallizzate, anche quando il linguaggio muta e innova. In Buzuku, in Bogdani, in Kazazi e nell'Italo-Albanese Matragna essa suona press'a poco come nella formula, come oggi:...» (Ressuli, *Shpirti.*, 7).

graph nor an error on the part of the scribe¹¹. He argues that *t* may be the graphic realization of a morphemic element occurring attached to the verb. His argument is supported by its abundant occurrence in contemporary Albanian and its documentation among old Gheg texts. In contemporary Albanian he produces, among others, the forms /tə+vemtə/ «that we go»; /tə+bəimtə/ «that we do»; and in *Meshari* the form *te veste* «that you go». In these forms, the particle *te* appears as the reduplication of the bound morpheme *-te-* occurring before the verb.

The modern Albanian form of *spertit* appears, in both Gheg and Tosk, with an *i* instead of an *e*. Çabej contends that the form *spertit* represents a distinctive feature of Mirdita dialect¹². Ressuli observes in old texts and in some northern and central Albanian dialects an /ə/ occurring whenever an /i/ is expected. This vowel change is often manifested whenever an /i/ occurs adjacent to an /r/ by becoming lower and more central, namely a change from /i/ to /i/. In unstressed position the /i/ before /r/ may be lost as the omission of *e* in the form *premenit* would indicate.

The particle et: The particle *et* in *et birit* and *et spertit* must not be confused with the Latin conjunction «et». They should be read as the Albanian connective *-e-* «and», and the possessive particle *-t-* «of». It does not necessarily suggest a confusion on the part of the scribe. In old texts these particles were written with no consistency. In contemporary Albanian their use still seems to remain at the discretion of the writer. Only in recent years have rules been introduced and some consistency can be observed in recent publications.

The reference of s: The *s* in *spertit* and *senit* may stand for either /s/ or /š/. In contemporary Albanian, in Tosk as well as in Gheg, these two words are manifested with an initial /š/. In other old texts the Italian device is used, namely *sc* before front vowels, and *sci* before back vowels. The utilization of this graphic device is found neither in the Formula nor in

¹¹ *Ibid.*

¹² Eqrem Çabej, *Studime.*, 221.

Meshari. Jokl attributes the twofold reference of the graph *s* in *Meshari* to the influence of the Venetian writing system¹³. This view is shared also by Roques¹⁴. Ressuli, concurring with Jokl and Roques suggests that the absence of a graphic specification for /š/ in the Formula is to be related also to the Venetian influence¹⁵. Marco La Piana, in one of the variety of other interpretations advanced, believes that one is dealing here with an ancient Albanian writing system, «grafia storica molto antica», of a period in which the Indo-European /s/ had not undergone yet the change to /š/. It is a speculative theory resting on no evidence except on the belief in an ancient Albanian culture yet to be discovered. The reference Brochard of the year 1332 has revived interest in the supposition of an old Albanian literary tradition¹⁶.

The items *Atit*, *birit* and *emenit* are realized with identical graphs as they would appear in modern Albanian orthography. Of these, the item *emenit* is of historical linguistic significance in that alone it establishes the dialect of the Formula, namely Gheg on the basis of the non-transformation of /n/ to /r/ (*emenit* = *emerit*). The retaining of /n/ and the presence of nasalization are features distinguishing the Gheg dialect from Tosk¹⁷.

Of all these interpretations of the Formula, those of Jokl, Roques and Ressuli rest wholly or in part on linguistic evidence. Others, like La Piana, Rrota and especially Riza, have advanced

¹³ Norbert Jokl, «Hylli i Dritës», VI, (1930), n. 3, page 152.

¹⁴ M. Roques, *Recherches.*, 19.

¹⁵ N. Ressuli, «Probleme interpretimi në Mesharin e Gjon Buzukut», *Albania*, 1962, Rome.

¹⁶ A reference to earlier written Albanian texts has been found in a report ordered by King Valois of France in 1332. The reference is included in a long description on the Albanian territory and people: «...Licet Albanenses aliam omnino linguam a latinam et diversam tamen litteram latinam in uso et in omnis suis libris». The plural *suis libris* has been interpreted to be of significance, but one has to remain skeptical of information contained in books to glorify or promote crusades.

Dhimitër Shuteriqi, «Më i vjetëri dokument i njohur mbi kulturën në gjuhën shqipe», *Zëri i Popullit*, December 2, 1962.

¹⁷ Eqrem Çabej, *Studime.*, 133.

with little or no evidence speculative theories. It is not surprising that linguistic considerations were often subordinate to the reconstruction of Albanian literary histories.

The fact that modern Albanian orthography is based on the phonemic principle has often led students of old texts and manuscripts to judge each writing system on how closely the symbol-sound correspondence has been achieved in the text. Thus, certain graphic features have been regarded as failures within a system being investigated. Consideration of an independent graphic analysis would ignore the letter-sound relationship as the sole criterion, and it would attempt instead to examine morphemic and other characteristics that might be manifested in a written or printed text. Even stylistic manifestations in a particular script or the mere width of space between words and phrases have been found to be of linguistic importance¹⁸.

Multi-valued graphs such as the use of *s* in the Formula are common in many writing systems. Often they do not constitute a weakness but rather an ingenious device to display visual morphemic differences and instances of historical and literary tradition.

The identification of the graphic elements in this miniscule document is likely to offer information of no significance. One can justify the meager results because the evidence itself is meager. With the exception of the item *emenit* which alone indicates the Gheg dialect, little else of linguistic importance may be clearly ascertained from the corpus. However, certain graphic instances have given rise to exceedingly speculative theories, as those of La Piana who interprets the sole use of *s* for both /s/ and /š/ as sufficient to prove an Albanian writing tradition. Camaj also relates the use of *ph* in *Meshari* to such a tradition¹⁹. The importance of the Formula still remains that of an

¹⁸ Mary Reiss, «The Parker Manuscript: A Graphemic Analysis», Master's Thesis, Western Kentucky University, 1968.

¹⁹ Martin Camaj, *Il Messale di Gjon Buzuku*, Rome: Typografia Pontificia Università Gregoriana, 1960, 11: «...caphese (kafëshë): di regola questo termine viene scritto sempre con *ph*, e non con *f*, fatto che rivela una tradizione scritta».

historical document, and as such it will always be subject to discussion. It is hoped that the presentation of the Formula discussed and analysed here, item by item, will bring into focus the evidence for what it is, and not for what one wishes it to be.

Bardhyl Pogoni

FINNISH WORD ORDER IN THE DISTINCTION OF SOME
BASIC SYNTACTIC STRUCTURES

I

Most descriptions of the Finnish language avoid regarding word order as a way of expressing syntactic functions and prefer to state that the Finnish word order is free. The sporadic investigations on this topic carried out during the past decades were concentrated above all on the problems of normative grammar. Some evidence was sought in the dialects in order either to sustain or to disprove the justification of the inversion in the standard language. In fact the most lively discussion has been conducted in the field of language culture¹.

In the linguistic research concerning other languages (in particular IE) word order has traditionally drawn more attention, being considered an important grammatical distinctive factor. The largest contribution in this field, however, is that of the Prague school which studies principally the Czech language, a morphologically rich language which consequently has free or non-grammaticalized word order. The aim of this school, is, in fact, to illustrate the systematic character of the word order variations by taking into account the information structure of sentences (or larger contextual units) which becomes evident in the theme/rheme -articulation².

¹ L. Kettunen 1953, E. Lindén 1947, 1952, 1963, 1967, 1968, 1969, E.A. Saarimaa 1947.

² Much attention is paid to word order also by the recent textlinguistic trend, cf. *Reports on text linguistics, approaches to word order*, Åbo 1976.

In a general sense it seems that from the grammatical point of view Finnish word order is quite free because the rich morphology is able to express the syntactic functions that in more analytic languages are indicated by means of word order. A part of Finnish grammatical structures is, however, quite strictly bound to obligatory orders³. It seems that Finnish word order sometimes can have even more detailed syntactic functions than that of the conventional word order languages. For instance in the English interrogative sentence *Who is the teacher?* no morphological or lexical element shows whether the question implies the answer (1) *The teacher is Mr X* or (2) *Mr X is the teacher*. The Finnish equivalents to these distinct sentences are bound to two interrogative sentences with different word order. (1) *Kuka on opettaja?* \longleftrightarrow *Herra X on opettaja*. (2) *Kuka opettaja on?* \longleftrightarrow *Opettaja on herra X*⁴.

Discovering such word order rules in the Finnish language is quite stimulating when we consider the traditional generalization and encourages a more detailed research on the role played by word order also on the grammatical level. On the other hand there is no reason to overestimate the strictness of the word order rules in analytic languages. For instance the general rule concerning the order SVO in English and Swedish is obligatory only when no morphological or lexical element indicates the mutual roles of the sentence elements. This condition is illustrated by the following Swedish examples:

- (1) *Jag känner henne ~ Henne känner jag* 'I know her'.
- (2) *Han känner flickan ~ Flickan känner han* 'He knows the girl'.
- (3) *Pojken känner flickan* 'The boy knows the girl'.

(1) and (2) contain such morphological elements as indicate which word can be subject or object: the form *henne* is possible only as object while *han* is possible only as subject. In (3)

³ Cf. A. Hakulinen 1975.

⁴ Cf. E. Uotila 1975.

on the contrary, word order is a primary syntactic marker: changing the order would change the functional relation of the elements. It seems, moreover, that there are not so many cases where absolutely no morphological or lexical element shows the syntactic relations. The typical examples, repeated in most linguistic manuals, like *Paul kills Peter* are often alike: both the subject and the object are proper nouns in the third person.

It also happens that semantic-lexical factors neutralize the distinctive function of word order. No morphological element shows which part of the sentence is subject or object e.g. in the Swedish sentence *Barn plockar blommor* 'Children pick flowers', but the neutral linguistic sense registers *barn* as subject and *blommor* as object. Then also the diverging word order *Blommor plockar barn* would be possible without changing the meaning of the sentence. We have to emphasize, however, that this is valid only for the linguistic sense based on a neutral and statistically probable contextual knowledge.

Inversely, also in Finnish there is a grammatically bound word order in case no other means distinguishes between subject and object: *Tytöt näkivät pojat ~ Pojat näkivät tytöt* 'The girls saw the boys'⁵.

Grammaticalized word order has been considered above all a typological phenomenon which functions in some languages as a primary syntactic marker, while in some others it is a quite secondary factor. The examples given above obviously are not sufficient for an exhaustive discussion of the point, but also on the basis of them it seems methodologically more correct to see word order as a syntactic universal which is, in all types of languages, hierarchically subordinate to morphological or lexical factors. The frequency of bound word orders in each language depends on the amplitude of hierarchically primary markers. One should try to decipher whether these means are really so numerous in Finnish that we still can, without reserve, speak about free or ungrammaticalized word order typical of the Finnish language.

⁵ Cf. A. Hakulinen - F. Karlsson 1975, p. 348.

II

The aim of this paper is to examine Finnish word order on the basis of quite simple material which, however, represents rather essential sentence types, i.e. sentences of three elements with the verb *olla* 'to be' in the 3rd person singular:

- (1) *Talo on pieni* 'The house is small'.
- (2) *Talo on rakennus* 'The house is a building'.
- (3) *Talo on metsässä* 'The house is in the wood'.

Only (3) has a morphological element to indicate the syntactic relations: *metsässä* = adverbial in the inessive case. According to the traditional sentence analysis the constituents of the first two sentences are subject, predicate, predicate complement and those of the third sentence subject, predicate and adverbial qualifier.

Our specific object of research is to try to illustrate the function of word order variations particularly on the grammatical level and primarily in written language where the neutralization of prosodic features still increases the importance of word order as a grammatical means of marking.

A. (1) *Talo on pieni*.

The constituents of this sentence can be combined according to all six potential orders without causing a change in the grammatical function:

Talo on pieni ~ *On talo pieni* ~ *Talo pieni on* ~ *Pieni talo on* ~ *Pieni on talo* ~ *On pieni talo*.

The first order is conceived as the fundamental one, while the other possibilities are more or less casual and not always unforced. They are bound with the emphasis and the communicative dynamism of the sentence. From the point of view of syntactic distinction word order is not relevant, because a lexi-

cal-semantic factor (the adjective *pieni*) distinguishes the subject from the predicate complement.

B. (2) *Talo on rakennus*.

The second type sentence also consists of subject + copula + predicate complement, but contrary to the first type both the subject and the predicative are substantives. Hence the lexical category has no function of distinction. Nevertheless the six possible orders of the elements of the sentence can be clearly distinguished in two groups representing two grammatically distinct sentences: *Talo on rakennus* 'The house is a building' and *Rakennus on talo* 'The building is a house'.

(2a) *Talo on rakennus* ~ *On talo rakennus* ~ *Rakennus talo on*.

(2b) *Rakennus on talo* ~ *On rakennus talo* ~ *Talo rakennus on*.

In fact, although the elements of the order variations of (2a) and (2b) are identical, there is one distinctive structural factor: different distribution of fixed syntagms. In (2a) the indivisible syntagm is / *talo on* / which holds for all grammatically identical variations:

/ *Talo on* / *rakennus* ~ / *On talo* / *rakennus* ~ *Rakennus talo on* /.

The variation inside the syntagm / *talo on* / ~ / *on talo* / is possible whenever no ambiguity can arise due to the formation of a new syntagm / *rakennus on* / which is the indivisible syntagm of (2b). Also this syntagm can have internal variation under the same conditions stated above: / *rakennus on* / ~ / *on rakennus* /.

It is self-evident but worth underlining that the grammatically bound word order does not imply the fixedness of a text unit as large as a sentence but it implies the indivisibility of certain constant syntagmas.

This word order analysis could be a reliable criterion of recognition in such largely discussed ambiguous cases where the identification of subject and predicate complement is not so clear, e.g. in sentences like *Varpunen on lintu* which can be conceived either as 'The sparrow is a bird' or as 'The bird is a sparrow'⁶. In fact, if the proposed interpretation is followed, the subject is the noun that forms a syntagm with the copula in all word order variations realized to bear the same grammatical meaning. Therefore the two groups:

(1) / *Varpunen on* / *lintu* ~ / *On varpunen* / *lintu* ~
Lintu / *varpunen on* /.

(2) / *Lintu on* / *varpunen* ~ / *On lintu* / *varpunen* ~
Varpunen / *lintu on* /.

can be distinguished and interpreted as the grammatically distinct sentences (1) 'The sparrow is a bird' (2) 'The bird is a sparrow'.

The reasoning followed above has much affinity with that of M. Koski 1969 who notes the distinctive function of word order variations in the two sentences *Varpunen on lintu* and *Lintu on varpunen*. According to his definition the word order of a sentence with predicate complement can be changed only by changing the word order of the subject and the predicate (verb) or by placing the predicate complement at the beginning of the sentence. In the second case, however, the order of the subject and the verb must not be changed⁷.

The same principle could be expressed in a simpler and more general way: word order variations have the same grammatical meaning as far as the syntagm formed by the noun and the copula remains invariant. What M. Koski calls «changing the order of subject and predicate» is the same as our concept of intersyntagmatic variation possible whenever no ambiguity arises on the grammatical level. *Varpunen on lintu* is gram-

⁶ Cf. P. Numminen 1959, p. 33, M. Koski 1969, pp. 90-93, O Ikola 1973, pp. 65-67.

⁷ M. Koski 1969, p. 92.

tically the same as *On varpunen lintu*, because in the latter case word order variation does not cause a syntagmatic variation, i.e. the components *lintu* and *on* do not form a syntagm.

Considering now the plural form of the second type sentence, it transpires that all potential variations can be realized without changing the grammatical meaning of the sentence⁸. The morphological means of marking (nominative and partitive plural) neutralize the grammatical role of word order. Thus the variation operates on the information level of language.

Talot ovat rakennuksia ~ *Rakennuksia ovat talot* ~
Rakennuksia talot ovat ~ *Talot rakennuksia ovat* ~ *Ovat talot rakennuksia* ~ *Ovat rakennuksia talot*.

C. (3) *Talo on metsässä*.

The word order variations of the third type sentence *Talo on metsässä* 'The house is in the wood' are equally limited by grammatical factors. In fact the inverse word order *Metsässä on talo* corresponds to a distinct grammatical meaning 'In the wood there is a house'. From E.N. Setälä up to now the descriptive grammars and syntactic treatises have considered these two sentence types instructed by the fixed pair of examples *Ukko on tuvassa* 'The old man is in the room' ~ *Tuvassa on ukko* 'There is an old man in the room'. According to the conventional interpretation word order in these sentences primarily expresses difference of *species* or stress⁹. Although the subject at the beginning of the sentence is generally realized as definite and the one placed at the end of the sentence as indefinite, it is not possible, however, to form a general rule on this basis. The definiteness of a subject depends much on the context and quite often the common order «known at the beginning, new at the end» is not observed. The relation can

⁸ M. Koski 1969, p. 93.

⁹ E. N. Setälä 1960, p. 140, A. Penttilä 1963, p. 657, P. Siro 1964, pp. 50-51. P. Siro, however, pays attention also to other possibilities in the interpretation of variation pairs like this.

even be opposite, which becomes evident if we bring to light a facultative attribute of the subject: (*Eräs*) *ukko on tuvassa* 'A certain old man is in the room' ~ *Tuvassa on (meidän) ukko* 'There is our old man in the room'¹⁰.

This means that the primary syntactic function of word order in this sentence type is the distinction between the s.c. normal sentence (subject + verb + local expression) and existential sentence (local expression + verb + subject) whenever no other lingual element points out the difference, as some recent studies have convincingly shown¹¹.

The Finnish verb *olla* 'to be' has been the subject of much discussion, especially regarding the distinction between existential and normal sentences. Although logical semantics has not been able to prove any essential semantic difference between «being» expressing existence as in *Metsässä on talo* 'In the wood there is a house' and «being» that does not express existence as in *Talo on metsässä* 'The house is in the wood'¹² and notwithstanding the fact that the entire concept of two distinct categories has been called in question¹³, in this paper the terms *normal* and *existential sentence* are used in the conventional sense. In any case it seems justifiable to conserve the distinction, because we can remark some structural differences between the two inversely ordered sentences¹⁴.

In the sentence *Talo on metsässä* the adverbial qualifier can be substituted by a predicate complement like *metsäinen*, *metsässä sijaitseva* 'situated in the wood' or *metsämökki* 'cabin in the wood'. On the other hand, the normal sentence *Talo on metsässä* shows decisive structural affinity with the existential sentence characterized by inverse order *Metsässä on talo*. In

¹⁰ O. Ikola 1954, pp. 241-242.

¹¹ A. Hakanen 1972, pp. 43, 46-51, B. Wähämäki 1975, p. 151.

¹² Cf. P. Siro 1957, p. 184, A. Hakanen 1972, pp. 51-52. Considering this fact we should perhaps prefer the term «presentation construction» (presenteringskonstruktion) used by I. Wallin regarding analogous Swedish structures. According to B. Wähämäki it expresses quite well also the nature of Finnish existential sentences (B. Wähämäki 1975, pp. 70-94).

¹³ T. Itkonen 1975, p. 31, F. Karlsson 1977, p. 303.

¹⁴ Cf. also A. Hakanen 1972, pp. 46-47.

both sentences the verb *olla* can be substituted by another intransitive verb like *piillä* 'hide', *sijaita* 'be situated', e.g. *Talo sijaitsee metsässä* ~ *Metsässä sijaitsee talo*. In sentences with an animate subject the verb can be *leikkiä* 'play', *juosta* 'run', *itkeä* 'cry' etc.: *Poika on / leikkii pihalla* 'The boy is / is playing in the yard' ~ *Pihalla on / leikkii poika* 'In the yard a boy is playing'. Such a substitution is not possible in the predicate complement sentence: *Talo on pieni* 'The house is small', *Poika on pieni* 'The boy is small'¹⁵. If we then substitute the verb *olla* with a transitive verb, it is possible in the normal sentence but hardly acceptable in the existential sentence: *Poika on / lukee huoneessa* 'The boy is / is reading in the room' but *Huoneessa on poika* 'There is a boy in the room' → ?*Huoneessa lukee poika*.

These examples reveal the interesting fact that the normal sentence composed of / subject + *on* + local expression / is structurally related to the predicate complement sentence type on one hand and to the existential sentence type on the other hand. Furthermore it is worth noticing that a normal sentence without predicate complement or adverbial modifier is ungrammatical: **Talo on*, **talot ovat*, while the existential sentence without adverbial is possible: *On talo*, *on taloja*. This relation is illustrated better by **Kesä on* (normal) ~ *On kesä* 'It is summer'.

Anyway it comes out clearly enough that the inversely ordered normal and existential sentences are realized as distinct structures.

The word order of these two structures can vary on the information level as far as it is possible to form combinations without breaking up the syntagm typical of a) normal sentence b) existential sentence. Thus it is the same principle as governs word order in the second type sentence.

(3a) / *Talo on / metsässä* ~ *Metsässä / talo on /* ~
/ *On talo / metsässä*.

(3b) / *Metsässä on / talo* ~ *Talo / metsässä on /* ~
/ *On metsässä / talo*.

¹⁵ The function of the verb *olla* is here exclusively that of the copula which can't be substituted by other verbs.

The invariant syntagm of the normal sentence (3a) is / subject + verb / (as in the second type sentence), while it is / adverbial + verb / in the existential sentence. Strictly speaking the distinctive factor between the normal and existential sentences is not the word order of the whole sentence but the invariance of the essential syntagm. Although we realize / adverbial + verb + subject / as the basic and neutral order of the existential sentence, we can also readily expect a variant with subject at the beginning: *Saappaat säkissä on eikä kengät* 'There are the boots in the sack and not the shoes'¹⁶. As a matter of fact the essential syntagm is the same as in the neutral order / *Säkissä on / saappaat...* The same syntagmatic structure is evident in examples like *Ukkoko / tuvassa on /?* 'Is there the old man in the room?', *Puhelin / sinne sentään oli /* 'There was at least telephone connection with them'¹⁷. Also the sentence *Taskussa ei ollut vielä kelloa vaikka vitjat oli* '(there was not yet a watch in the pocket), although there already was a chain'¹⁸ does not reflect an exceptional order for existential sentence, because an omitted adverbial, e.g. *taskussa, siellä* can be placed before the verb: --- *vitjat / siellä oli /*. Thus the condition characteristic of existential sentence is fulfilled.

The rule of the invariant syntagm is not obligatory when other grammatical means express syntactic relations. In the negative variant of our type sentence (3a) *Talo ei ole metsässä* 'The house is not in the wood' the nominative form of the subject is the primary characteristic of a normal sentence, while in the parallel existential sentence the subject is in the partitive case *Metsässä ei ole taloa* 'In the wood there is no house'. This condition neutralizes the grammatical distinctive function of word order. Thus the sentence *Metsässä ei ole talo* is no existential sentence notwithstanding the basic order / adverbial + verb + subject /, but it is to be interpreted as a marginal word order variant of the normal sentence. Likewise the sentence

¹⁶ B. Wähämäki 1975 (p. 151) considers this example as an exception in the word order rule concerning the existential sentence.

¹⁷ B. Wähämäki 1975, p. 152.

¹⁸ Cf. G. Karlsson 1962, p. 211.

Taloo ei ole metsässä is conceived as a variant, determined by communicative dynamism, of the existential sentence, and no ambiguity arises due to the partitive subject.

Nevertheless the situation is different, if the subject is a s.c. *divisible noun*. The function of the partitive is then primarily to express the indefiniteness of the quantitative species of the subject and not to mark the distinction between normal and existential sentence, although the partitive subject has generally been considered an essential characteristic of an existential structure. Word order is the only distinctive factor in sentences like:

- a) *Maitoa on lasissa* 'Some milk is in the glass' (normal)¹⁹.
- b) *Lasissa on maitoa* 'In the glass there is some milk' (existential).

The same syntagmatic invariance as in the sentences with nominative subject is valid also here:

- a) / *Maitoa on / lasissa ~ / On maitoa / lasissa ~ Lasissa / maitoa on /*.
- b) / *Lasissa on / maitoa / On lasissa / maitoa ~ Maitoa / lasissa on /*.

On the basis of the previous reasoning an interesting hierarchy is revealed: The primary function of word order is to distinguish between normal and existential sentence, and only secondarily does it express the difference between notively definite or indefinite species of the subject. On the other hand the primary function of the partitive is to express the indefinite quantitative species of the subject, while its secondary function is to mark the subject of an existential sentence. From

¹⁹ The structural difference of these sentences (generally regarded as existential both of them) comes out more incisively in the parallel pair of examples: *Rahaa on äidillä* 'Some money is in mother's possession' ~ *Äidillä on rahaa* 'Mother has money'. The latter is distinguished as 'habere' - construction.

the point of view of frequency it surely is commoner that the subject placed at the beginning of the sentence is notively definite and the one placed at the end is notively indefinite. Equally it is more frequent that the partitive subject appears in an existential sentence. Still these facts are not sufficient for a binding rule. Thus in the sentence *Ukko on tuvassa* 'The (an) old man is in the room' the subject *ukko* can be also indefinite but the structure cannot be existential. In the same way a divisible noun in partitive can be the subject of a normal sentence but it cannot be quantitatively definite.

The hierarchy is essentially the same in the plural form of the third type sentence. Also here the morphological factors are not sufficient for the distinction between normal and existential sentence. Apparently indeed, the nominative form of the subject and the plurality of the verb distinguish the normal sentence *Talot ovat metsässä* 'The houses are in the wood' from the existential sentence with the subject in partitive plural and the verb in singular *Metsässä on taloja* 'In the wood there are houses'²⁰. The primary function of the nominative plural is, however, to express a definite subject and not the subject of a normal sentence. As a matter of fact, the same form — certainly of marginal frequency — can appear in existential sentence: *Metsässä ovat* (e.g. *metsätyöläisten*) *talot* 'In the wood there are the houses (e.g. of the forest workers)'. The existential structure of such a sentence containing a definite plural subject comes out more easily in such sentences as *Huoneessa ovat vanhempani* 'In the room there are my parents' where the subject self-evidently is definite. Inversely, the partitive plural is primarily the marker of an indefinite subject, and according to this criterion *Taloja on metsässä* would be a normal sentence with an indefinite subject²¹.

As to its function the partitive plural is parallel to the partitive singular of a divisible noun; consequently neither does

²⁰ Cf. O. Ikola 1961, pp. 48-49.

²¹ If this is correct, it would be more plausible to consider the singular form of the verb conditioned by the partitive subject (which *always* governs a singular verb) and not by the existential structure of the sentence, since also the plural form appears.

it constitute a syntactic distinctior for existential structures in negative sentences with indivisible noun as the subject. Thus word order is the only binding distinctive factor between normal and existential sentences in the plural. From the point of view of the frequency, the indefinite subject (partitive form) is commoner in existential sentences, but there is a clear hierarchy: The partitive is primarily the marker of species and expresses the subject of existential sentence only as contextual and not strictly grammatical factors require. The syntactic primacy of word order is illustrated by the following scheme:

Opposition normal / existential structure	primary recognition criterion	
	indivisible N	divisible N
affirmative normal structure	order SA	order SA
negative normal structure	nominative S	order SA
affirmative existential structure	order AS	order AS
negative existential structure	partitive S	order AS

Word order can also vary in these two distinct structures, but only as far as the characteristic syntagms a) / subject + verb / b) / adverbial + verb / remain invariant.

- a) 1. / *Talot ovat* / *metsässä* ~ / *Ovat talot* / *metsässä*
~ *Metsässä* / *talot ovat* |.
2. / *Taloja on* / *metsässä* ~ / *On taloja* / *metsässä*
~ *Metsässä* / *taloja on* |.
- b) 1. / *Metsässä on* / *taloja* ~ / *On metsässä* / *taloja*
~ *Taloja* / *metsässä on* |.
2. / *Metsässä ovat* / *talot* ~ / *Ovat metsässä* / *talot*
~ *Talot* / *metsässä ovat* |.

Especially in the last examples with partitive subject the linguistic intuition does not always specify, if the word order variation in each case expresses changes explicitly on the grammatical or on the information level. It is indeed reasonable to

emphasize the fact that the different levels of the language are not always sharply distinct because of the different grade of ambiguity arising in each case. The tendency to systematization supports, however, this distinction, particularly because the two groups of order variations are quite spontaneously formed by linguistic intuition according to two different fixed syntagms representing two basic sentences.

The word order rule that we can formulate for the third type sentence is essentially the same as for the first and the second type sentence: The order of the constituents in a sentence can vary according to the requirements of the information structure. Inalterability on the grammatical level implies the invariance of given syntagms in sentences bearing a given function. On the other hand it has come out that the morphological criteria (the ending of partitive, the plural sign, the verb in singular or in plural) have only secondary importance in the distinction between the normal and the existential structure; the primary criterion of recognition is the invariance of the characteristic syntagm.

III

Although this paper has dealt with quite elementary structures, it seems that the formulated rule holds also for more complex constructions (cf. p. 10). In sentences beginning with certain adverbs the syntagm division proposed above apparently implies exactly the opposite interpretation: *Kyllä varpunen / lintu on /*. 'Certainly the sparrow is a bird', *Kai talo / metsässä on /*. 'Probably the house is in the wood', *Kyllä lintu / varpunen on /*. 'Certainly the bird is a sparrow', *Kai metsässä / talo on /*. 'Probably in the wood there is a house'. We must notice, however, that 1) the final position of the verb is fixed and thus neutral - 2) the characterizing order for / subject - predicate complement / and / normal - existential / is given by the nominal elements: / *lintu / varpunen / ~ / varpunen / lintu /*, / *talo / metsässä / ~ / metsässä / talo /*. Therefore it is a merely apparent contradiction.

Eeva Uotila

REFERENCES

- Hakanen, Aimo 1972 - *Normaalilause ja eksistentiaalilause*, in « Sananjalka » 14, pp. 36-76.
- Hakulinen, Auli 1975 - *Sanajärjestyksen eri tehtävistä*, in « Virittäjä » 1975, pp. 85-93.
- Hakulinen, Auli - Karlsson, Fred 1975 - *Suomen akkusatiivi: funktionaalinen näkökulma*, in « Virittäjä » 1975, pp. 339-363.
- Hellberg, Staffan 1970 - *On existential sentences*, in « Gothenburg Papers in Theoretical Linguistics » 1970/1.
- Ikola, Osmo 1954 - *Suomen lauseopin ongelmia*, in « Virittäjä » 1954, pp. 209-243.
- Ikola, Osmo 1961 - *Lauseopin kysymyksiä*, Forssa 1961.
- Ikola, Osmo 1973 - *Subjekti vai predikatiivi*, in « MSFOu » 150, pp. 65-74.
- Ikola, Osmo (ed.) 1976 - *Nykysuomen käsikirja*, Tapiola 1976.
- Itkonen, Terho 1975 - *Erään sijamuodon ongelmia*. Helsingin yliopiston suomen kielen laitos, Helsinki 1975.
- Karlsson, Fred 1977 - *Onko eksistentiaalilauseen käsite tarpeellinen suomen kielen kuvauksessa*. Kielitieteen päivät Helsingissä 11. - 12.2.1977.
- Karlsson, Göran 1962 - *Über den Numerus des finnischen Prädikats in Existentialsätzen mit pluralischem Nominativsubjekt*, in « MSFOu » 125, pp. 195-222.
- Kettunen, Lauri 1953 - *Über die Wortfolge im Finnischen und Urfinnischen*, Annales Academiae Scientiarum Fennicae B 81,3.
- Koski, Mauno 1969 - *Substantiiviseen nominatiivpredikatiiviin liittyvä lauseenjäsennysprobleemi*, in « Juhlakirja Paavo Siron täyttäessä 60 vuotta 2.8.1969 », pp. 90-101.
- Lindén, Eeva 1947-1969 - *Suomen kielen sanajärjestyksestä*, in « Virittäjä » 1947, pp. 324-331; *Inversio verbinmääräyksellä alkavissa lauseissa*, in « Virittäjä » 1952, pp. 89-93; *Kieltolauseen sanajärjestyksestä suomen kirjakielissä*, in « Virittäjä » 1963, pp. 214-226; *Inversiosista ja lausepainotuksesta*, in « Virittäjä » 1967, pp. 359-367; *Inversiosista ja lausepainotuksesta, in « Virittäjä » 1968, pp. 17-26; Suomen kielen sanajärjestysuudistuksesta ja sen toteuttamisesta käytännössä*, in « Virittäjä » 1969, pp. 105-117.
- Numminen, Paavo 1959 - *Eräistä lauseenjäsennyksen seikoista*, in « Sananjalka », 1, pp. 1-37.
- Penttilä, Aarni 1963 - *Suomen kielioppi*, Porvoo 1963.
- Reports on Text Linguistics: Approaches to Word Order* (N.E. Enkvist editor), Åbo 1976.
- Saarimaa, E.A. 1947 - *Kielenopas*, Porvoo 1947.

- Setälä, E.N. 1960 (13. ed.) - *Suomen kielen lauseoppi*, Helsinki 1960.
- Siro, Paavo 1957 - *Suomen kielen subjektista kielen rakenteen osana*, in « Virittäjä » 1957, pp. 181-190.
- Siro, Paavo 1964 - *Suomen kielen lauseoppi*, Helsinki 1964.
- Siro, Paavo 1974 - *Eksistentiaalilauseen hämähäkinverkkoa*, in « Virittäjä » 1974, pp. 35-45.
- Uotila, Eeva 1975 - *A Question-Answer System in Finnish: Word Order and Semantics*, in « Euroasiatica », Folia Philologica AION-SI Suppleta - A Nullo Minissi Edita, Napoli 1975.
- Wähämäki, Börje 1975 - *Om finskans existentialsatser och därtill hörande problem*, Licentiatavhandling, Åbo Akademi 1975.

LA STRUCTURE INTERNE DU MOT D'EMPRUNT FRANÇAIS EN CROATE

Un grand nombre d'emprunts étrangers en croate comportent des séquences de phonèmes que les modèles structuraux phonétatiques du mot croate ne connaissent pas. Dans ce cas on pourrait parler de la redistribution phonématique en croate due à l'emprunt linguistique. Cette redistribution concerne aussi bien les séquences vocaliques que consonantiques qui apparaissent à la position initiale, médiane (intervocalique) et finale des mots d'emprunt français en croate. Il importe donc d'établir un inventaire comparé des possibilités de distribution des phonèmes dans les deux langues en présence (français et croate) afin de voir les différences et les concordances.

Les groupes consonantiques en croate ont été l'objet d'études du philologue allemand A. Leskien¹ et du linguiste américain C. T. Hodge². Mais tandis que A. Leskien n'a analysé que les groupes consonantiques dans les mots indigènes, Hodge a étendu son analyse aux mots d'emprunt en serbo-croate sans donner une liste complète et exhaustive de groupes consonantiques en serbo-croate. Ces travaux ont été complétés par les recherches de R. Filipović sur les groupes consonantiques des mots d'emprunt anglais en croate³. Comme l'emprunt porte à peu près exclusivement sur le lexique, à savoir la partie de la langue qui ne con-

¹ A. Leskien, *Grammatik der Serbo-Kroatischen Sprache*, I Teil, Heidelberg, 1914.

² Carleton T. Hodge, *Serbo-Croatian Phonemes*, dans « Language », Vol. 22, No. 2, 1946, pp. 112-120.

³ R. Filipović, *Consonantal Innovations in the Phonological System as a Consequence of Linguistic Borrowing*, dans « Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia », No. 7, Zagreb 1959, pp. 39-62.

stitue pas un système fermé, les mots d'emprunt aussi bien que les lexèmes d'une langue appartiennent à une série ouverte et par conséquent font partie d'un inventaire illimité donc d'un répertoire incomplet. Toutefois les éléments extérieurs (emprunts) ou nouveaux (néologismes) restent en nette minorité dans une langue donnée, au moins dans la langue parlée et usuelle.

Dans l'ensemble, les consonnes qui sont semblables sont en fait autrement utilisées si on compare le vocabulaire français et le vocabulaire croate, et ici interviendrait la fréquence d'emploi, absolument et en diverses positions dans le mot, si on faisait une étude complète. En principe il faudrait considérer tous les phonèmes dans les langues et chiffrer leur fréquence d'emploi, absolument et en combinaison avec d'autres. Il y a en effet dans chaque langue des phonèmes très utilisés, d'autres très peu. D'autre part il faudrait établir pour chaque langue un inventaire de toutes les oppositions dont le rendement est fonctionnel et les dresser par ordre de fréquence.

D'une manière générale des emprunts assez nombreux modifient le système phonologique des langues emprunteuses, souvent par augmentation de l'emploi d'un phonème. Ainsi au cours de son histoire le croate a acquis des éléments phonétiques nouveaux à savoir /f/ et /ǰ/.⁴ Dans une certaine mesure des sons nouveaux peuvent s'acclimater par l'intermédiaire d'emprunts. Plus récemment, des emprunts à l'anglais multiplient l'usage du η en finale qui était relativement rare (*dànsing, pàrking, etc.*). Le suffixe anglais *-ing* qui donne lieu à des prononciations très différentes, n'introduit pas pour autant un élément inconnu au système consonantique du croate. Des pédants qui connaissent la prononciation anglaise prononcent à la finale le son particulier de *-ng* en anglais et en allemand; ainsi *ng* anglais ou allemand [ŋ vélaire] se fait une place dans le phonétisme croate mais il n'a qu'une existence limitée. Il s'agit d'un phonème précaire, bien plus souvent remplacé par [ŋ] et qui reste lié à des emprunts. L'influence des emprunts sur la prononciation est indirecte: ils introduisent des groupes de phonèmes qui n'étaient pas familiers; leur portée a donc trait à la phonologie de groupe.

⁴ Cf. M. Moguš, *Fonološki razvoj hrvatskog jezika*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1971, pp. 70-73.

Par ailleurs il faut remarquer que la plupart des emprunts savants sont plus longs que les mots indigènes croates. Ainsi, les mots savants non seulement ont introduit en croate des combinaisons de consonnes et voyelles mais ils ont changé en quelque sorte le rythme de la langue par la multiplication des mots longs compliqués de groupes de consonnes difficiles.

LADISTRIBUTION PHONÉMATIQUE DANS
LES MOTS D'EMPRUNT FRANÇAIS EN CROATE

Séquences de voyelles et
séquences de consonnes

1. *Séquences de voyelles*

Les séquences de voyelles ou voyelles en hiatus sont très fréquentes à l'intérieur du mot car les trois semi-voyelles françaises à savoir [j] en position antévocalique, [ɥ], et [w] se sont souvent réfléchies en croate comme voyelles pleines (fondamentales) [i], [u], p. ex. *bastiōn, biliōn, fiola, kamiōn, kariōl, maniōka, pansiōn, piōn, pionir, regiōn, sampiōn*. Le hiatus du groupe *-io* est réduit dans la langue parlée par le développement de la consonne de transition *j*, comme dans les mots indigènes, p. ex. *diōba* [dijōba] (v. Leskien, 74). Toutefois si l'on a deux consonnes appartenant à la même syllabe, suivies de *i* + voyelle (o), *i* se prononce [i] ou [ij] p. ex. *fabliō, prioritēt, triēdar, triōlet*.

D'autre part le groupe [ɥ] + voyelle, écrit *u* + voyelle, a donné en croate [u] + voyelle, p. ex. *konstituānta, situācija, bianuēlan, dūel, menūet, statuēta, virtuēlan, vīzuēlan, etuī, kondūita, ruīna, suīta*. De même la séquence [w] + voyelle, écrite *ou* + voyelle, a donné en croate [u] + voyelle, p. ex. *donžūān, kūguār, guāš, šuāni* (Chouans), *zuāvi* 'zouaves', *piruēta, siluēta, dezavuīrati*. Par ailleurs les groupes *oi* [wa] et *oy* [waj] ont donné en croate *oa* et *oaj*, p. ex. *budōār, ēd memoār, eksploatācija, kontōār, kroazē, kulōār, kurtoāzija, memoāri, moārē, obōa, paspōāl, patōā, pisōār, penjōār, plēn puvoār, promendōār, remontōār, rentoalīrati, repertōār, rezervōār, soānjiran, soarēja, toalēta, troā-*

kār, trotòār, vòāl, doàjen, flamboajàntan, klervoajàntan, larmao-jàntan; tandis que le groupe *-oin-* [wē] a donné *-oen*, p. ex. *apòēn* 'appoint', *pòēn* 'point', *poènta* (*poànta*) 'pointe', *poentilizam* 'pointillisme', *ptipòēn* 'petit point'.

La séquence de deux voyelles semblables n'existe que dans *kòntraataka, feèrija* et *koopératíva*.

Voici quelques exemples des séquences *a, e* + voyelle: *fàeton, nàivan, autopòrtrèt, àutožir, aplaudirati, kàučuk, orlèān, reakciònēr, realizácija, sirealizam, seānsa, sinèast, veleitēt, krèōl, napoleòndor, orèol, teòrba, reusírati*.

Le maintien des séquences de voyelles dans les mots savants et étrangers (français) empruntés en grand nombre a abouti à introduire de nouveaux groupes de voyelles. Ainsi on peut trouver deux voyelles contiguës dans toutes les positions; à l'initiale:

- au-* *autopòrtrèt*, tous les composés avec *auto-*;
ae- *àeroplān*;

à l'intérieur (entre consonnes):

- ea-* *reakciònēr, realizácija, seānsa*, etc.
-ia- *bīanuēlan*
-oa- *memoári, rezervòār, hidroaviōn*
-oe- *poetèsa, pòēn, bòēm*
-ua- *situácija, konstituànta*, etc.
-ue- *vīrtuēlan, vīzuēlan*, etc.
-ui- *ruina, kondùita*, etc.;

à la finale:

- oa* *obòa, patoá* (De même le gén. sg. et pl. des emprunts étrangers qui se terminent par *-ō*)
-ui *etuí*.

2. Séquences de consonnes

A l'initiale:

- bl-* *blamáža*
br- *brānsa*
dr- *dràpē, dražeja*
fl- *flàkōn, flamboajantan, flažòlet*, etc.
fr- *frantìrēr, fràpē*, etc.
gl- *glàsē, glisáda*
gr- *grìzū, grìfōn*
gv- *gvàs* <all. *Guasch* <fr. *gouache*
kl- *klīka, klīšē, klòšār*
kr- *krèp, krètēn*
pl- *plakār, plàfōn*
pr- *prèstīž, prètekst*
sk- *Skàpēn* <*Scapin*, *skaramùš* <*Scaramouche*
st- *stàž, statuéta*
sv- *svīta* < *suite*
sv- *švāler*
tr- *trānsa, transēja*.

Les séquences de consonnes à l'initiale du mot français correspondent aux groupes consonantiques qu'on trouve dans les mots indigènes croates à la même position. Les séquences *fl-* et *fr-* sont beaucoup plus fréquentes en français qu'en croate. En croate ces séquences se trouvent particulièrement dans les mots d'emprunt.

La séquence *šv-* est due à la chute de l'*e* caduc (instable) p. ex. *švāler* < autr. *Schwaler* < fr. *chevalier*, cf. en français *ch(e)val, éch(e)veau*.

Les groupes *gv-*, *sv-* proviennent des séquences [gw-], [sʏ-] dont les semo-consonnes ont donné en croate [-v-] *gvàs* < all. *Gouasch* < *gouache*, *svīta* < *suite*.

La séquence *s* + occlusive sourde, (à savoir *st-*, *sk-*) est particulièrement fréquente dans les mots d'emprunt en français⁵.

⁵ Pour les groupes consonantiques en français cf. G. Gougenheim, *Eléments de Phonologie Française*, Strasbourg 1935, p. 96-100.

A la finale on relève les mêmes groupes anciens qu'on trouve à l'initiale, à savoir *-bl, -br, -dr, -fl, -kl, -kr, -pl, -st, -tr, -vr*, p. ex:

<i>-bl</i>	<i>dirižábl, kábl, dúbl</i>	
<i>-br</i>	<i>pompfinébr</i>	
<i>-dr</i>	<i>kādr (pūdr)</i>	} ces groupes ont {
<i>-fl</i>	<i>mufl, trefl</i>	
<i>-kl</i>	<i>debàkl, spektàkl</i>	
<i>-kr</i>	<i>masàkr</i>	
<i>-pl</i>	<i>tripl</i>	
<i>-sk</i>	<i>gròtesk, rìsk</i>	
<i>-st</i>	<i>làngust, lèst, kònt rast, sinèast</i>	
<i>-tr</i>	<i>pipìtr, anrikàtr</i>	
<i>-vr</i>	<i>šedévr</i>	

Les séquences de deux consonnes complexes *-ks* et *-gz-*, p. ex. *prifiks* 'prix fixe', *egzistencijalizam* 'existencialisme', *egzer-cirati* 'exercer' ne se trouvent également en français que dans les mots d'emprunt.

De même la séquence *s* + occlusive ou fricative labiodentale sourde est particulièrement fréquente en français dans les mots d'emprunt.

D'autres séquences de consonnes en fin de mot qu'on trouve dans les emprunts au français sont:

<i>-kt</i>	<i>āntrākt, vèrdikt</i>
<i>-lk</i>	<i>kālk, katàfalk</i>
<i>-ls</i>	<i>vāls</i>
<i>-lt</i>	<i>rèvolt</i>
<i>-mb</i>	<i>àplomb</i>

La séquence *n* + consonne:

<i>-nd</i>	<i>blōnd, fōnd, gārmond</i>
<i>-ng</i>	<i>rāng, šèzlōng</i>
<i>-nr</i>	<i>žánr</i>
<i>-ns</i>	<i>āvans, bālans, dilìžans, revèrans, tràns</i>

<i>-nš</i>	<i>avàlans, rèvans</i>
<i>-nt</i>	<i>àfront, désant, debìtant</i>
<i>-nz</i>	<i>luj-kénz (louis-quinze)</i>
<i>-nž</i>	<i>àlonž, mélānž, šānž</i>

Dans la séquence *n* + consonne, le *n* provient de la dénasalisation de la voyelle nasale française qui précède la consonne finale.

Le groupe final *r* + consonne:

<i>-rb</i>	<i>pròverb</i>
<i>-rd</i>	<i>àkord, gārd</i>
<i>-rk</i>	<i>sīrk (cīrk)</i>
<i>-rl</i>	<i>klòšmerl, pèrl</i>
<i>-rm</i>	<i>šārm, žāndārm</i>
<i>-rs</i>	<i>fōrs mažēr, kòmers, kūrs, ràkurs</i>
<i>-rš</i>	<i>dèmars, rešèrš</i>
<i>-rt</i>	<i>àport, ràport, sùport, dèport, dèsert</i>
<i>-rv</i>	<i>vèrv</i>
<i>-rz</i>	<i>luj katôrz</i>
<i>-rž</i>	<i>sèrž, šārž</i>

Séquences de trois consonnes à la finale: (*k* + *s* + occlusive sourde) *-kst*; séquence rare à la finale: *prètekst* 'prétexte'. Nasale + occlusive + liquide (*l* ou *r*); séquence due à la dénasalisation de la voyelle précédente:

<i>-mbl</i>	<i>ansàmb l</i>
<i>-mbr</i>	<i>antišambr</i>
	<i>šambr separê</i>
	<i>tèmb r</i>
<i>-mpl</i>	<i>sīmpl</i>
<i>-nbl</i>	<i>ánbl 'amble'</i>
<i>-nbr</i>	<i>lonbr 'l'homme'</i>
	<i>tenbr 'timbre'</i>
<i>-nkr</i>	<i>šānkr</i>
<i>-ntr</i>	<i>rankònt r</i>

(*r* + occlusive + *l*) -*rkl*: *sèrkl* 'cercle' (à la finale seulement); (cons. + occlusive + *r*) -*str*: *dezàstr* 'désastre'. Toutes les séquences de trois consonnes comportent la présence d'une liquide (*l* ou *r*) à la fin du groupe.

Les seules séquences de consonnes en fin de mot qu'on trouve dans des mots indigènes croates sont -*st*, -*št*, -*zd* et *žd*. Par conséquent toutes les autres séquences de consonnes en fin de mot qu'on trouve dans des mots d'emprunt (savants et étrangers) représentent, pour ainsi dire, des innovations dans la distribution phonologique des groupes consonantiques en croate.

Séquence de consonnes à la position intervocalique (médiante):

- bl* *fabliò, tàblet(a), tàblò*
- br* *abrezè, felibriž, kabriòlet, subrèta, verlibrist(a)*
- bž* *sibžonktiv*
- pl* *aplanirati, àplomb, kùplèt, pòplèn, sùples, triplirati*
- pr* *àproš, epruvèta, reprezentácija, repríza*
- pj* *krùpjè*
- pm* *develòpmàn*
- ps* *kapsijèn*
- pt* *kaptáza*
- dr* *adrèsa, èskàdra, kàdràn, kadrila, pudrèta, šodròn, velòdròm*
- dv* *vòdvilj*
- tl* *kòtlèt*
- tr* *arbitráza, atràpa, kàtrèn, metrèsa, mitraljèz, pàtròn, rètrèt, retrovizèr, solitrèjèn, utrirati, vitráza, vitrina*
- tf* *plàtfòrma*
- tp* *poiipuri*
- gl* *hidroglisèr, negliže, reglèmàn, reglèta, sígla*
- gr* *àgrafa, dègras, egrèta, šàgrèn*
- gd* *magdalenijèn*
- gz* *egzercirati, egzistencijalizam*
- kl* *bakláza, bùklè, deklansirati, rekláma*
- kr* *akreditirati, dekrepitácija, èkràn, màkrò, sekrètèr*
- kf* *ròkfòr*
- ks* *bòksit*
- kt* *àktèr, direktòar, projèktul*

- fl* *kamufláza, mùsflòn, persifláza, sùflè, sùflèr*
- fr* *àfront, rèfrèn, šifra*
- vr* *gavròs, livréja, šèvrò*
- ft* *naftàlin*
- ld* *haràldika*
- lt* *biltèn, dekòltè, pàltò, voltáza, vòlter, voltizirati*
- lf* *mongolfijèra*
- lk* *alkóven, kàlkil*
- lm* *palmèta*
- lp* *kolportáza*
- lv* *belví, bùlvār, malverzácija, sálva*
- ljt* *fèljtòn*
- mb* *ambaláza, ambasáda, ambulànta, bòmbòn, bòmba, kalàmbūr, karàmbol, kombàtant, kombinè, plòmba, simbolizam*
- mp* *àmper, ìmport, impozàntan, kampànja, kompànjòn, kòmpost, kompòstèr, kràmpòn, lampa, lampas, pompàdūr, pòmpèzan, pòmpòn, ràmpa, šampanjizirati, šampinjòn, šampìòn, tàmpòn, tòmpus, trompèta*
- mj* *pòmfrít (pòmfrì)*
- ml* *òmlet*
- mz* *màmzel*
- np* *Monparnàs, nonpàrèl*
- nd* *abàndòn, blindáza, depandànsa, fòndàn, frònda, kàlandar, kòndòm, kondùita, kondùktèr, landòlet, mòndèn, napoleòndòr, Normàndija, ondulácija, propàgànda, randèvū, revandikácija, rondèla, sondáza, šmendèfèr, vandermijèr, žàndār(m), žiràndòl, žiròndist(i)*
- nt* *antànta, antišambrirati, atàntista, avantúra, avanturizam, avanturìn, bòntòn, degutàntan, demontáza, franfirèr, galàntan, gantèrija, kàntòn, karantína, kontòar, kòntèr, kontúra, lamàntin, montanjári, orijentirati, plantáza, plezantèrija, pòntòn, rènta, resantimàn, sàntim, šantáza, tantijèma, vàntòz, volòntèr, ženàntan*
- nj* *anfiláda, fànfara, fanfàròn, kònfòr, konferànsa, konfisèrija, konfitur*

- ng- àvangārda, angžirati, hàrānga, mongolfijera, redèngot, žònglēr
- nk- čakīr, blānkēt, kānkān, kēnkē, konkūr (ôr-), rankònt, sankìlot
- nm- abònmān
- nr- anrikātr
- ns- alijānsa, anònsa, ansilāža, avansirati, denonsirati, dispānsēr, jansenizam, mānsārda, nijānsa, nonšalānsa, prononsiran, relansirati, renesānsa, renonsirati, seānsa, sensimonizam, šānsa, šansóna
- nz- dispānzēr, konsòla (-zòla), pénzija, pretēnzija, senzàcija
- nš- blanširati, mansèta (-žèta), nonšalānsa, trānsa, tranšēja, tranširati
- nž- anzāmbmān, aranžirati, donžōn, inženjēr, šanzān
- nv- bonvivān, kònvent, kònvoj
- rb- arbitráža, Bùrbōn, kùrbet, Sorbōna, turbína
- rp- eskarpine, Harpāgōn, sirplās, sirpriz, šarpija, torpìljēr
- rd- àvangārda, àrijegārda, bòrdēl, bòrdō, bordúra, gārda, garderóba, kordirati, kòrdōn, milijārda, ordēvr, pàrdōn, pùlardi, žardinijera
- rt- àrtēskī (zdēnac), artiljèrija, artizam, artizān, asortimān, artičok, dezertēr, hortēnzija, kàrtēl, kartūša, kòrtēž, kurtāža, kurtizān, kurtoāzija, martenō, pàrtēr, pàrtija, partizān, portábl, portepèja, pòrtēr, portijera, reportāža, sertifikat, uvertúra, vīrtuēlan
- rg- àrgō, àrijegārda, ergòtin, fūrgōn, margārin, mōrga, orgāndi, žàrgōn
- rk- arkebúza, barkàsa, debàrkmān, demarkácija, markàntan, markàsīt, markirati, màrkiz, ôr-konkūr, pàrkēt, pàrkūr, redemarkácija, remarkábl, remorkáža
- rl- orlèān, parlāmen(a)t, šarlātān, tarlātān, verlibrist
- rm- armātēr, àrmiija, armirati, difòrman, gârmond, gùrmān, karmanjòla, kèrmes, kormòrān, natirmòrt, Normāndija, papirmāše, rēfōrma, termidōr, ùnifōrma, vermeil, virmān, žermìnāl
- rn- bòrnirān, furnitúra, garnirati, garnizōn, guvèrnēr, guvernānta, kāsārna, kòrnet, sibernetika, šàrnir, turnéja, turnikēt, vernisáža, žurnáda, žurnāl

- rs- apersi, fārsa, fōrsa, gārsōn, marseljéza, mersi, persijāna
- rz- kòrzet, malverzácija, travèrza
- rv- klervoajāntan, korvèta, parvèni, rēzèrva, sirventéza, servijèta, sèrvīs
- rž- bùržūj, dešaržirati, mārža, žòrzet, sèržant, šārža
- sj- mesjè, dòsjè
- sk- bòsket, demaskirati, eskarpine, eskíza, eskiváža, èškādra, eskaláda, gaskonjāda, māska, mòreska, riskàntan
- sm- dezinterèsmān
- sp- àspik, aspiràter, dispānsēr, paspòal, pàspōr, prèspapjè, rèspekt, transparent, transport
- st- Bastilja, bastiōn, bìsta, bistúri, destinàter, fèston, kòstīm, musterižen, pasterizácija, plàstik
- šlj- rišljè
- šm- atāsmān, detāsmān, klòšmerl, kòšmār
- žm- degāžmān
- vm- prelevman
- zl- brazlèta, šèzlōng
- jd- lùjdōr
- jf- luj-filip
- jz- pèjzās⁶

Séquences de trois consonnes à l'intérieur:

- ksp- ekspòze, èkspert, èksport
- ktr- èlektrosok, òktrōj, oktrojirati, triktrāk
- mbl- asamblèja, àmblēm, tròmblōn

⁶ Nous n'avons pas pris en considération les séquences -lj-, -nj- qui se réalisent quelquefois dans des emprunts étrangers en croate. La raison en est que les digrammes lj et nj représentent en croate un phonème unique, respectivement /ɫ/ et /ɲ/. Pourtant le croate moderne connaît aussi les groupes secondaires -lj-, -nj- dus aux emprunts. Ainsi la séquence nj apparaît dans des mots d'emprunt *konjugacija, konjuktura, injekcija*, etc. où /ɲ/ ne se réalise qu'en tant que forme réduite, *allegro* forme. Dans l'orthographe « classique » on a *rèljef* et *rèljef, milē* et *miljē* 'milieu' qui s'oppose à *milē* 'milles', mais la prononciation -lj- est affectée. (Cf. D. Brozović, *Some Remarks on Distinctive Features especially in Standard Serbo-Croatian*, dans « To Honor Roman Jakobson », Mouton, La Haye, 1967, p. 442.

-nbl-	an blök
-mpl-	amplasmān, akomplirati, fetakomplī, kōmplē, kompliment, kōmplōt
-mbr-	ambrazúra, antišambrirati, šambr separê
-mpr-	imprēsija, empromptí
-mpf-	pompfinébr
-mpt-	dòmptēr, empromptí, kōmptabilan
-mbm-	anžambmān
-ndm-	amāndmān, rāndmān
-ntr-	āntrākt, ìntriga, kōntraatàka, kōntrēran, kontrakarirati, kōntramarka, kontramandirati, kōntramānēvar
-nfr-	konfrontirati
-ngl-	žònglēr
-nst-	falānster, instalácija, konstatirati, konstituānta
-nsc-	avanscēna, mizanscēna
-nsm-	avānsmān (avanzman)
(-nzm-)	
-ntn-	elegantno
-nžm-	deranžman
-rdr-	bordrō, ordra
-rtr-	pòtrēt, šàrtrēz
-ltr-	maltretirati
-rkm-	debàrkmān
-rtf-	pòrtfēlj
-rtm-	apàrtmān, portmònē
-rnm-	guvèrnmān
-ršr-	māš-rúta
-rts-	mortsezóna
-prl-	saprlōt
-skr-	diskrècija
-str-	balustráda, bìstrō, menèstrēl, mùstral, plàstrōn
-spl-	esplanáda
-spr-	esprī
-trd-	mêtr-dotēl

Séquences de quatre consonnes à l'intérieur:

-kspl-	eksploatácija
-ntrd-	kontrdāns

Ces groupes peuvent être *primaires*, c'est-à-dire qu'ils existent dans la langue d'apport (français) ou bien *secondaires*. Dans ce dernier cas, ils apparaissent à la suite de la chute d'un *e* muet; d'autres groupes (ceux qui commencent par la nasale *m*, *n* + consonne) proviennent de la dénasalisation de la voyelle nasale française précédant la consonne. Toutes les séquences de trois consonnes comportent la présence d'une consonne *s* ou *r* ou de la nasale (*m*, *n*) et beaucoup même, celle des deux.

Un grand nombre des séquences énumérées ne se trouvent qu'à l'intérieur des mots d'emprunt ou d'origine savante en croate, telles que:

séquences de deux consonnes:

-pm-, -tf-, -kf-, -gz-, -fl-, -ld-, -lp-, -lf-, -ljt-, -np-, -nm-, -nr-, -ns-, -vm-, -jz-, -jf-;
--

séquences de trois consonnes:

-mbl-, -mpl-, -mbr-, -mpf-, -mpr-, -mpt-, -mbm-, -nbl-, -ntn-, -ndm-, -ntr-, -nfr-, -ngl-, -nst-, -nsc-, -nsm-, (-nzm-), -nžm-, -rdr-, -rtr-, -rkm-, -rtf-, -rnm-, -rsr-, -rts-, -ksp-, -ktr-, -ltr-.

La séquence de quatre consonnes *-kspl-* n'existe que dans un petit nombre de mots d'origine étrangère (savante), p. ex. *eksplozija*.

La structure syllabique

En français, le noyau d'une syllabe est toujours constitué par une voyelle⁷, alors qu'en croate il peut être formé d'une consonne liquide (*r*) (p. ex. *prst*, *vrt*, etc.). Aussi la liquide *r* ou *l* dans la position finale, *šànk*, *tèmb*, *masàk*, *sèrkl*, *sòkl*, *debàkl*, et en position interconsonantique *saprlōt*, *kontrdāns*, *mêtr-dotēl*, devient-elle syllabique et représente le sommet de la syllabe. De même les nasales *m* et *n* sont devenues syllabiques, *m* à la fina-

⁷ Sauf dans des onomatopées, ou des syllabes expressives du genre: *pst!* *cht!*

le: *šärm, àlarm, žàndarm, n* en position interconsonantique *guvèrnmàn*.

Division syllabique

Selon A. Martinet⁸ et J. Kurylowicz⁹, il est facile de compter les syllabes d'un mot, mais il est difficile de fixer les limites de la syllabe et là un rôle décisif est joué par les groupes consonantiques intervocaliques.

En ce qui concerne la limite de la syllabe, il est nécessaire d'établir des règles pour décider si la consonne (à l'intervocalique) appartient à la syllabe précédente ou à la syllabe suivante. On peut établir la frontière syllabique en prenant pour critère les combinaisons consonantiques placées à l'initiale et à la finale du mot. Ce critère est indiqué par J. Kurylowicz¹⁰, J. D. O'Connor - J. L. M. Trim¹¹ et par G. F. Arnold¹². Si l'on étudie toutes les combinaisons de consonnes possibles devant la première et après la dernière voyelle du mot, on peut établir les séquences de consonnes admises à l'initiale et à la finale de la syllabe. D'après ce critère, constitué par l'initiale et la fin du mot, le découpage syllabique des mots d'emprunt en croate serait le suivant:

- (a) une consonne entre deux voyelles se lie toujours à la deuxième voyelle: *rè-šō, pè-žō*, etc.
- (b) un groupe de deux ou trois consonnes à l'intervocalique se sépare s'il n'est pas attesté à l'initiale ou à la finale des mots indigènes, p. ex.:

⁸ Cf. A. Martinet, *La description phonologique, avec application au parler franco-provençal d'Hauteville (Savoie)*, Genève, Droz, 1956, p. 91.

⁹ J. Kurylowicz, *Contribution à la théorie de la syllabe*, dans « Bulletin de la Société polonaise de Linguistique », VIII (Cracovie, 1948), p. 80.

¹⁰ J. Kurylowicz, *op. cit.*, p. 84: règle II.

¹¹ J. D. O'Connor et J. M. Trim, *Vowel, Consonant and Syllable - A Phonological Definition*, dans « Word », IX (1953), p. 104-105, 122.

¹² Gordon F. Arnold, *A Phonological Approach to Vowel, Consonant and Syllable in Modern French*, dans « Lingua », V, 3 (1956), p. 274.

sib-žonktiv, develòp-màn, plàt-forma, pot-pürì, eg-zercíratì, ròk-for, naf-tàlin, heràl-dika, bìl-tèn, kàl-kil, mongol-fijéra, pal-mèta, kol-portáza, bùl-vār, fèlj-tòn, am-baláza, pòm-pon, pòm-frít, mà-m-zel, non-pàrel, abàn-don, fran-türer, fàn-fara, kàn-kàn, abòn-màn, anòn-sa, pén-zija, tràn-ša, dòn-žòn, kòn-voj, Sor-bòna, eskar-píne, bòr-dō, kàr-tèl, fùr-gòn, pàr-kèt, šar-làtàn, gür-màn, žür-nāl, fàr-sa, kòr-zet, par-vèni, bür-žùj, prelev-man, lùj-dōr, pèj-sāž.

Les groupes de trois consonnes:

ek-spòzè, òk-trōj, àm-blēm, an-blök, kòm-plē, am-brazúra, im-prèsija, dòm-ptēr, amàn-dmàn, avàn-smàn, deran-žman, kòn-treran, kón-fron-tíratì, žòn-glēr, falàn-ster, bor-dro, pòr-trèt, mal-treítíratì, apàr-tmàn, debàr-kmàn.

Si le groupe consonantique qu'on trouve à l'intervocalique de l'emprunt est attesté à l'initiale du mot croate, ce groupe appartient à la syllabe suivante dans le découpage syllabique, p. ex:

tà-blo, su-brèt, kù-plèt, e-pruvèta, krù-pjē, ka-psijèn, kap-táza, kà-dràn, vò-dvilj, kò-tlèt, rè-trèt, ne-glìze, šà-grèn, ma-gdale-nijèn, bù-klē, mà-krō, bò-ksit, sù-flē, rè-frèn, šè-vrō, ò-mlet, me-sjē, e-skíza, dezinterè-sman, pà-spōr, Ba-stilja, rì-šljē, kò-šmār, degà-žmàn, bra-zleta.

Les groupes de trois consonnes:

bi-skvit, di-skrècija, mì-stral, e-splanáda, e-sprì.

Les groupes *-ks-*, *-kt-* peuvent se séparer car il n'y a pratiquement pas de mots indigènes qui commencent par ces groupes, sauf quelques noms propres (*Ksenija, Ksaver, Ktunčić*, cf. *Dictionnaire de l'Académie de Zagreb*, t. V, 713-714). Par conséquent les emprunts *bòksit, àktēr, projèktìl* se segmentent soit *bò-ksit, à-ktēr, projè-ktìl*, soit *bòk-sit, àk-tēr, projèk-tìl*.

D'ailleurs ce principe phonologique de division syllabique est assez aléatoire car il n'y a pas de critère phonologique qui

permette d'établir d'une façon précise la frontière syllabique¹³. Par voie de conséquence on pourrait aussi bien découper *krù-pjē*, *kap-sijēn*, *kap-táza*, *vòd-vilj*, *mag-dalenijēn*, *òm-let*, *mes-jē*, *es-kíza*, *dezinterès-man*, *pàs-pōr*, *Bas-tilja*, *ríš-ljē*, *kòš-mār*, *degàž-mān*, *braz-leta*.

De même les groupes de trois consonnes *-mpf-*, *-mbm-*, *-rnm-* posent des problèmes de division syllabique car ils ne sont attestés ni à l'initiale ni à la finale des mots indigènes ou empruntés. Par conséquent il faudrait découper:

pomp-finébr (cf. *lùmp*)
anžamb-mān (cf. *jamb*, *romb*).

En outre, les groupes *-rnm-*, *-prl-* posent le problème de syllabation ou de stabilité syllabique. Dans le cas de *saprlòt*, il n'y a pas de doute que le *r* est syllabique, par conséquent on découpe *sa-pr-lot*. Dans le groupe *-rnm-* (*guvérmān*) le *n* est soit syllabique (syllabème) et dans ce cas la division syllabique serait *gu/-ve/-rn/-man*, car la voyelle à elle seule peut constituer une syllabe, jamais la consonne (J. Kurylowicz, *op. cit.*, p. 83), soit nonsyllabique à savoir *gu/-vern/-man*.

Comme on voit d'après les exemples précités la structure syllabique n'est pas quelque chose d'absolument fixe en croate. A côté de types qui présentent toujours une syllabe ouverte; c'est-à-dire terminée par une voyelle, et d'autres qui présentent une syllabe fermée, à savoir terminée par une consonne il en existe qui peuvent présenter les deux aspects.

¹³ « Toutefois, nous n'avons aucun critère phonologique nous permettant de déterminer la frontière syllabique ». A. Martinet, *La description phonologique*, p. 94, 91. De même Mme. A. Skaličkova prétend qu'on ne peut établir des limites exactes de la syllabe. (*A Contribution to the Problem of the Syllable*, dans « Zs.f. Phonetik », XI (1958), p. 164-165). D'autres linguistes au contraire pensent qu'on peut déterminer la frontière entre deux syllabes et que la syllabe phonétique existe. Cf. B. Malmberg, *Remarks on a Recent Contribution to the Problem of the Syllable*, dans « Studia Linguistica », Lund. XV (1961) pp. 1-9, et P. Delattre, *Change as a Correlation of the Vowel-Consonant Distinction*, dans « Studia Linguistica », XVIII (1964), pp. 12-25.

1. On a toujours une syllabe ouverte:

- (a) à la fin d'un mot terminé par une voyelle:
rěšō, *bìfè*, *ràgū*, *màkī*, etc.;
- (b) devant voyelle, à l'intérieur, ou en fin de mot:
kōntra-ataka, *nà-ivan*, etc.;
- (c) devant les groupes occlusive ou fricative labiodentale + liquide en toute position:
tà-blō, *su-brèta*, *kù-plēt*, *kà-drān*, *šà-grēn*, *sù-flē*, *rè-frēn*, *šè-vrō*, *binò-kl*, *debà-kl*, *dirizá-bl*, *ká-bl*, *konéta-bl*, *mé-bl*, *mirà-kl*, *monò-kl*.

2. On a toujours une syllabe fermée:

- (a) en fin de mot, si le mot se termine par une ou plusieurs consonnes (sauf les groupes occlusive ou fricative labiodentale + liquide, p. ex:
rèvolt, *ràng*, *àvans*, *làngust*, *kàlk*, etc. mais:
dú-bl, *mizerá-bl*, *nó-bl*, *pe-bl*, *portá-bl*, *remarká-bl*, *ká-dr*, *Lú-vr*, *pipì-tr*, *pompfinè-br*, *šàn-kr*, *šedè-vr*, *àrti-kl*, *motocì-kl*, *masà-kr*, *sò-kl*, *debà-kl*, *spektà-kl*, *trici-kl*;
- (b) à l'intérieur du mot quand les consonnes *l*, *r*, *m*, *n* sont suivies d'une consonne:
bíl-tēn, *žūr-nāl*, *pòm-pōn*, *anòn-sa*, etc.

3. La syllabe peut être soit ouverte, soit fermée à l'intérieur du mot avec tous les autres groupes de consonnes: *àktēr* est prononcé soit *à-ktēr*, soit *àk-tēr*; *bòksīt* soit *bò-ksīt*, soit *bòk-sīt*; *esplanáda* soit *e-splanáda*, soit *es-planáda*, *di-skrècija* soit *di-skrècija*, soit *dis-krècija*.

D'ailleurs, la syllabe n'a aucune espèce de rôle en croate, elle n'a pas de fonction différenciative.

Le propre des emprunts ainsi introduits est qu'en principe ils ne laissent pas apparaître de motivation, celle-ci devant être

recherchée, dans la langue prêteuse. En outre le développement de formations à éléments significatifs multiples fournis par les emprunts aux langues étrangères modifient la structure du mot.

Branko Franolic

Suivant une habitude bien établie, nous nous en tenons ici au système traditionnel de notation accentuelle, à savoir:

- ˘ dénote accent à ton montant bref
- ˘ dénote accent à ton montant long
- ˘ dénote accent à ton descendant bref
- ˘ dénote accent à ton descendant long

LE SOUVENIR DE N. S. TROUBETZKOY

(Illustre fondateur de la phonologie en linguistique moderne)

Lorsque le 25 juin 1938 nous parvenait de Vienne la douloureuse nouvelle de la mort aussi prématurée qu'inopinée du Professeur Nicolaï Serguéievitch Troubetzkoy grande et générale fut la costernation au sein des universitaires bulgares. On regrettait profondément autant le jeune et déjà illustre linguiste que l'homme noble et hautement cultivé qui s'était éteint à l'âge de 48 ans.

Le Prince N. S. Troubetzkoy vint en Bulgarie sur l'invitation du Conseil académique de l'Université de Sofia en 1920. A cette époque le doyen de la Faculté des lettres était l'éminent savant comparatiste et historiographe de la Renaissance nationale bulgare Professeur Mikkaïl Arnaoudov qui eut la joie d'accueillir son jeune collègue.

De haute taille, au visage maigre et fin, toujours bien emmitoufflé' peut-être à cause de sa santé fragile, N. S. Troubetzkoy faisait de très rares apparitions dans la rue. On le rencontrait à l'Université dont la Faculté des lettres était installée, à cette époque, dans un vieil édifice de la rue « Moskovska » dont les fenêtres donnaient sur la cour du Palais Royal, ou bien à la Bibliothèque Nationale, plongé dans la lecture. La Faculté des lettres qui, à l'époque, figurait comme Faculté d'histoire et de philologie, comptait une bonne phalange d'excellents maîtres de l'enseignement universitaire qui furent à la fois linguistes et spécialistes en littérature comparée et bulgare: Ivan D. Chichmanov, Béniou Tzonev, Lioubomir Milétitch, Yordan Ivanov, Stéphane Mladénov, Boïan Pénev, Stoïan Romanski, tous morts aujourd'hui, aux côtés desquels il y avait quelques Russes: Mikhaïl Poproujenko, Ivan Sazonovitch, Constantin Motchoulski. Cer-

tains de ces savants russes comme M. Poproujenko, excellent historien de la littérature russe, s'étaient établis définitivement en Bulgarie.

Originaire de Moscou, ancien élève du célèbre August Leskien, titulaire de la philologie slave à l'Université de Leipzig, auprès duquel il s'était spécialisé, N. S. Troubetzkoy est entré à l'enseignement universitaire comme maître de conférences, en 1916, à l'Université de Moscou.

À l'Université de Sofia, N. S. Troubetzkoy devait partager la chaire de linguistique indo-européenne avec le Prof. Stéphane Mladénov. Il y enseigna pendant les années académiques 1920/21 et 1921/22. Nous étions quelque dix étudiants qui fréquentaient régulièrement ses cours, d'ailleurs très intéressants, de sanskrit. N. S. Troubetzkoy qui enseignait en russe, langue que nous autres étudiants en slavistique comprenions aisément, savait rendre très vivant et très utile son cours de sanskrit grâce à son expérience d'enseignant et à son très habile méthode pédagogique. Le Prof. Troubetzkoy possédait un immense savoir qui n'était pas seulement celui d'un linguiste passionné. De l'enseignement du sanskrit il faisait celui d'une science humaine, et l'on quittait sa « lektion », enrichi, avec la satisfaction d'avoir appris beaucoup de choses et élargi notre horizon spirituel. Son emprise sur nous était exceptionnel. Jeunes, à peine initiés aux « arcanes » de la science qu'il enseignait, nous ne pouvions pas, à l'époque, nous rendre compte de sa grandeur d'érudit, ni apprécier à sa réelle valeur l'originalité de ses conceptions et la profondeur de son oeuvre créatrice. Beaucoup plus tard, et surtout après qu'il eut quitté la Bulgarie, invité à prendre la chaire de philologie slave, devenue vacante après la mort de l'illustre Vatroslav Jagič et de son successeur le Tchèque Vaclav Vondrák, lorsqu'il publia quelques-unes de ses importantes études du domaine de la grammaire du vieux-slave (phonétique, morphologie, système d'intonation), on put se rendre clairement compte de l'authentique valeur de l'oeuvre de ce grand savant dont la gloire en linguistique montait de plus en plus. Comme le caractérisait un de ses élèves bulgares, et beaucoup plus tard, son successeur à la chaire de linguistique comparée à l'Université de Sofia, Prof. Ivan Lekov, « Troubetzkoy était un génie plus constructif qu'analytique. Tous ses ouv-

rages du domaine de la phonologie revêtent le caractère d'un vrai pionnier. Certains savants d'aujourd'hui (Bühler, Čiževski) pensent avec droit que son influence sur les recherches futures dans la linguistique sera énorme... ».

Les travaux de N. S. Troubetzkoy de ses dernières années, de la décennie précédant sa disparition, ouvrent une nouvelle étape dans la linguistique. Sur la base des conceptions linguistiques déjà existantes que la langue est un système de valeurs relatives, proclamées par l'école genevoise de Ferdinand de Saussure et approfondies par d'éminents théoriciens comme Jan Baudouin de Courtenay et d'autres, Troubetzkoy était parvenu à créer la théorie des systèmes phonologiques de voyelles et de consonnes, c'est-à-dire la phonologie. Dans la période comprise entre 1929 et 1936 il publia successivement une série de remarquables études renfermant ses importantes recherches phonologiques dont voici les titres de quelques-unes: « Zur allgemeinen Theorie der phonologischen Vokalsystem » (1929), « Zum phonologischen System » (1931), « Zum phonologischen Vokalsystem des Altkirchenslavischen » (dans « Mélanges de philologie », recueil offert en l'honneur du Prof. J. J. Mikkola, Helsinki 1932), « La phonologie actuelle » (dans le « Journal de psychologie », XXX 1933), « Essai d'une théorie des oppositions phonologiques » (dans le « Journal de psychologie », XXXIII 1936, 5-18). D'une importance non moins grande est son étude intitulée « Die Aufhebung der phonologischen Gegensätze » (1936) où il tente d'établir le caractère et le surgissement de la prétendue suppression des oppositions phonologiques.

Le Prof. Ivan Lekov, qui fut dès le début un des fervents des conceptions phonologiques de Troubetzkoy et du « Cercle linguistique de Prague » fondé en 1928 avec la participation des savants de plusieurs pays (Tchécoslovaquie, URSS, Allemagne, Autriche et Suisse), écrivait dans un article sur son maître: « Tout en cherchant des chemins nouveaux dans les domaines de la linguistique, Troubetzkoy publia quelques études sur les principes de l'examen phonologique de la morphologie et créa ce que le linguiste polonais Ulaszyn avait désigné par le terme de morphologie... F. de Saussure — disait Lekov — attribuait à la notion « phonème » un sens plus vieux, il n'avait pas dépassé, là-

dessus, Jan Baudouin de Courtenay qui déjà en 1895 dans son étude sur les alternances vocaliques tenta de délimiter le son du phonème. C'est pour cela justement qu'il devrait être considéré comme le précurseur d'un nouveau courant en linguistique presenti par des savants comme Winteler, Wegener et Gabelenz... Ce furent R. Jakobson, S. Karcevskij et N. S. Troubetzkoy qui donnèrent à la phonologie sa nouvelle signification. Ils montrèrent la portée des théories saussuriennes aussi à l'égard de la phonétique fonctionnelle... J. Marouzeau, dans son « Lexique de la terminologie linguistique » (1933) soulignait qu'on prend le terme phonologie comme synonyme de phonétique. Mais ce même terme on le retrouve déjà chez L. Geitler, dans sa « Grammaire du vieux-bulgare » où la phonologie du vieux-bulgare est examinée par rapport à la langue lithuanienne (Starobulharska fonologia se stalým žrėtelem k jazyku litevskémũ).

Après le premier congrès de linguistique générale tenu à La Haye, N. S. Troubetzkoy était reconnu comme le principal théoricien et représentant d'un nouveau courant dans la science linguistique. Il s'agissait d'une continuation du positivisme en linguistique transformée toutefois par une attitude socio-psychologique envers les faits qui doivent être analysés moins du point de vue de leur causalité que téléologiquement. Les idées et les conceptions du Prof. Troubetzkoy tout en enrichissant la linguistique poussèrent celle-ci vers une évolution, sur le terrain du positivisme, adaptant des méthodes socio-politiques de recherches. Les apports importants, là-dessus, du savant russe trouvèrent une haute appréciation non seulement par les linguistes, mais aussi par les philosophes comme l'éminent professeur viennois K. Bühler qui, dans un sien travail, qualifia les idées et les découvertes de Troubetzkoy en fait de linguistique comme géniales.

Tout en poursuivant l'explication de ses vues qui élargissaient les horizons de la linguistique moderne, Troubetzkoy écrivait dans un de ses plus récents travaux: « le phonème est une telle unité phonologique qu'on ne saurait la diviser en unités plus petites. Par unité phonologique on entend chaque particule de l'opposition phonologique. On comprend finalement par opposition phonologique toute opposition phonétique qui peut servir à

nous faire distinguer intellectuellement la signification des mots dans une langue ».

Les phonèmes qui font partie de mots ou de formes grammaticales sont chargés comme tels d'une certaine fonction de valeur sémantique ou morphologique. Dans ce cas les phonèmes s'appellent morphonèmes. Le morphonème dans ses métamorphoses est l'objet de la *morphophonologie*, terme inventé par Troubetzkoy. L'étude structurale des langues concerne la composition phonologique, la fonction sémantique et syntaxique non seulement des morphonèmes, mais aussi des compositions phonologiques complexes comme le sont les syllabes, les mots, les phrases et les discours.

Le Prof. Troubetzkoy avait conçu et composé un Atlas phonologique. Pour le Congrès de Gand (Belgique) il avait annoncé une relation: « Zur phonologischen Geographie der Welt » et publié quelque temps auparavant un article intitulé « Phonologie und Sprachgeographie » (1931).

Le dernier travail de Troubetzkoy en langue allemande « Über eine neue Kritik des Phonembergiffes » (dans l'« Archiv für vergleichende Phonetik », Berlin I, 3, 1937, 129-153) consolida définitivement les positions du courant phonologique en linguistique. Disons encore que les meilleurs modèles et études d'analyses structurale et fonctionnelle parurent sous la plume du Prof. Troubetzkoy. Ajoutons que les représentants de l'école phonologique s'occupent aussi de questions du domaine de la culture du langage et des propriétés du discours poétique. Or, peu avant sa mort, Troubetzkoy fit un précieux apport à l'étude de la métrique des « bylines » (chants épiques) russes. Parmi ses dernières publications signalons l'essai dans le « Recueil en l'honneur du Professeur A. Belič » (Beograd 1937) en langue russe: « Sur les adjectifs possessifs en vieux slave d'église ».

La mort enleva ce grand savant dans la maturité de ses forces où il devait développer davantage encore ses conceptions et ses idées, élargir les horizons de cette linguistique structurale dont il donna, au dire de Georges Mounin, dans son petit ouvrage bien documenté « Les clefs de la linguistique » (chez Pierre Seghers, 1968), « son statut scientifique définitif ». La linguistique moderne perdit avec N. S. Troubetzkoy un de ses créateurs

les plus originaux qui avec chaque étude faisait une contribution importante et de valeur incontestable à la philologie contemporaine et affirmait la solidité des assises de la phonologie, une des bases du structuralisme illustré, aujourd'hui, par les travaux de son compatriote et compagnon d'armes Roman Jakobson.

Nicolai Dontchev

Sofia.

IL MOTIVO DI *SEGISMUNDO*
IN UNA TRAGICOMMEDIA RAGUSEA DEL '600

I

La tragicommedia *Vučistrah* fu pubblicata per la prima volta nel 1922 da Milan Rešetar in *Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja XVII vijeka*¹. Il testo è basato su un manoscritto che il Rešetar attribuisce al monaco spatino Innocenzo Čulić vissuto a Ragusa dal 1806 al 1852, e che si identifica, per quanto dubitativamente, con quello menzionato nel catalogo a stampa presso la biblioteca dei francescani di Ragusa, sotto il n. 183.

Della stessa tragicommedia abbiamo un'altra testimonianza di cui fa fede Armin Pavić in *Historija dubrovačke drame*². Essa sarebbe rappresentata, oltre che dal manoscritto citato dal Rešetar, del quale da tempo si erano perdute le tracce, da altri due manoscritti, entrambi catalogati presso la biblioteca dei francescani di Ragusa sotto il n. 316 (vecchia catalogazione n. 185) e 235 (vecchia catalogazione n. 14). Quest'ultimo è, dallo stesso Pavić, dato per scomparso prima del 1871³. Del primo, riportandone la sinossi e un frammento del prologo in prosa, il Pavić ci informa che mancava di intestazione, ma che dal contesto si poteva arguire che il titolo dovesse essere *Krunoslava*. Anche questo manoscritto è scomparso dalla biblioteca dei francescani di Ragusa fin dai tempi del Pavić. L'unico manoscritto tutt'ora reperibile, conservato presso l'Accademia jugoslava (I, c. 70), è pri-

¹ M. Rešetar, *Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja XVII. vijeka*, Beograd 1922.

² A. Pavić, *Historija dubrovačke drame*, Zagreb 1871.

³ A. Pavić, *op. cit.*, p. 198.

vo dei due prologhi e dell'elenco dei personaggi. Il Rešetar si serve per il suo testo dell'apografo di I. Čulić che ritiene più corretto e completo; tuttavia nel collazionarlo con il manoscritto dell'Accademia, accoglie alcune varianti di quest'ultimo. Per la parte relativa al prologo conduce, inoltre, un raffronto fra il manoscritto del Čulić e il frammento del prologo riportato dal Pavić⁴. Le varianti sono indicate in nota con le lettere Č (Čulić), A (Accademia), P (Pavić).

La tragicommedia *Vučistrah - Krunoslava* dal Rešetar è attribuita dubitativamente a Petar Kanavelić⁵. Lasciando, tuttavia, aperto il problema dell'attribuzione, egli afferma che non è tanto di questa che ci si deve interessare quanto del fatto che i primi tre drammi (*Jerko Škripalo*, *Pijero Muzuvijer*, *Beno Poplesija*), contenuti nel manoscritto del Čulić, sono gli unici di ambiente raguseo che ci abbia lasciato il XVII secolo, e *Vučistrah (Krunoslava)* l'unica tragicommedia dell'antica letteratura ragusea scritta in prosa⁶.

L'attribuzione al Kanavelić⁷ è passata nelle storie della letteratura croata come dubitativa ed è tutt'ora oggetto di studi e ricerche⁸.

È noto che l'esegesi e l'individuazione dell'autore dei testi dell'antica letteratura ragusea sono rese più difficili dalla tradizione dei manoscritti poiché gli amanuensi spesso correggevano, impresiosivano e, quando lo ritenevano necessario, mutilavano

⁴ A. Pavić, *op. cit.*, p. 197.

⁵ Cfr. M. Rešetar, *op. cit.*, p. VIII.

⁶ Cfr. M. Rešetar, *op. cit.*, p. X.

⁷ Il cognome di Petar Kanavelić, nato a Curzola nel 1637, era registrato nei documenti del tempo come Canavelli o Canaveli. Gli storici e i critici letterari lo ricordano a volte come Kanavelić, altre come Kanavelocić. J. Ravlić in *Rasprave iz starije hrvatske književnosti*, Zagreb 1970, pp. 143-144, osserva che nell'isola di Curzola, quando si parla dello scrittore o della sua famiglia, il nome adoperato è Kanavelić e non Kanavelović.

⁸ Per una panoramica relativa alle valutazioni espresse dagli studiosi circa le opere attribuite al Kanavelić, vedi: J. Ravlić, *op. cit.*, pp. 123-165 e « Radovi o Petru Kanaveliću », *Zbornik otoka Korčule*, Korčula 1973 (con i contributi di P. Portolan, V. Foretić, C. Fisković, A. Marinović, R. Bogišić, A. Kapor).

o integravano il testo. Per affrontare, quindi, la questione dell'attribuzione, ove manchi una sicura testimonianza, non resta che ricorrere a un esame degli elementi linguistici e stilistici del testo confrontandoli con quelli che caratterizzano la restante opera dell'autore a cui il testo si tende ad attribuire. Infatti, pur tenendo conto degli inevitabili rimaneggiamenti che hanno potuto subire i testi, e in modo particolare quelli destinati alle scene, è indubbio che una rispondenza linguistico-stilistica debba risultare tra le opere di un medesimo autore. Le ricerche più recenti⁹, anche se non specificamente orientate in questo senso, tendono ad attribuire al Kanavelić la tragicommedia *Vučistrah*. Il tema qui trattato — vale a dire la genesi del personaggio Vučistrah di ascendenza calderoniana mutuato dall'opera del Cicognini¹⁰ — non si propone di offrire degli apporti a questa, a nostro avviso, non ancora del tutto accertata paternità.

Il tema del *Vučistrah* è derivato dalla commistione di più modelli. Gli stessi motivi, il fanciullo rapito dai banditi, il principe che si nasconde sotto falso nome, la stella impressa sul corpo come simbolo di appartenenza a stirpe reale, si riscontrano nel dramma in versi *Sunčanica* (1662) di Šiško Gundulić (Sigismondo Gondola), libera elaborazione della pastorale *Filli di*

⁹ In *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb 1974, Tomo III, p. 263, F. Švelec afferma essere oramai indubitabile che il Kanavelić sia l'autore delle tragicommedie in prosa *Vučistrah* e *Sužanjstvo srečno*. L.A. torna su questo concetto a pp. 276 e 278 rilevando che pur non essendoci testimonianze dirette, alcuni elementi fanno ritenere con una certa credibilità che le due tragicommedie siano del Kanavelić - S. Novak, Prosperov in *Dubrovački eseji i zapisi*, Dubrovnik 1975, p. 104, accoglie le tesi che rivendicano al Kanavelić la paternità del *Vučistrah*.

¹⁰ Il Cicognini, nato a Firenze nel 1606, è considerato uno dei maggiori rappresentanti del teatro italiano spagnolescente. La sua attività letteraria abbraccia tutti i generi teatrali in voga nel '600: melodrammi, opere sceniche, opere tragiche, commedie, drammi di soggetto sacro. Delle quaranta opere a lui attribuite, Mattias Maria Bartolomei, nella prefazione alla commedia *Amore opera a caso*, gliene riconosce soltanto diciotto, delle quali dieci sarebbero state scritte durante il soggiorno del C. a Firenze, le rimanenti a Venezia dove visse fino alla morte avvenuta nel 1660 - Ludwig Grashey in *G.A. Cicognini Leben und Werke*, Leipzig 1909, accoglie le conclusioni del Bartolomei aggiungendo all'elenco delle opere che questi attribuisce al C. anche il dramma musicale *Il Giasone*.

Sciro di Guidobaldo Bonarelli. Qualche analogia tematica (la fanciulla vestita da uomo, il principe ignoto che conduce vita anacoretica) si ritrova anche nel poema *Sv. Ivan, biskup trogirski, i kralj Koloman* del Kanavelić.

Nell'ambito di tutti questi elementi, in cui si riscontrano tematiche tradizionali al teatro dell'epoca, se ne evidenzia, tuttavia, uno che non rientra in esse: il motivo di un giorno di regno tra due sonni. Il tema, che è il principale elemento costitutivo del dramma *La vida es sueño* (1635) di Calderón de la Barca, è stato ripreso ne *La vita è sogno*¹¹, rifacimento del testo calderoniano ad opera di Giacinto Andrea Cicognini. È da ritenere che attraverso la mediazione del Cicognini il tema del sogno sia stato recepito dall'autore del *Vučistrah* che, nella volgarizzazione apportata nella commedia italiana, ha trovato degli spunti a lui più congeniali e più confacenti al gusto del suo pubblico.

Vučistrah vive in una grotta senza sapere nulla di sé né conoscere il mondo, ma un giorno, destandosi dal sonno, si ritrova in una reggia, entra in contatto con gli uomini e prende a dar sfogo alla sua empia natura. I primi atti, da regnante, sono improntati alla vendetta e alla brama di un dominio dispoticamente tirannico; egli segue i propri istinti senza riflettere né andar soggetto a un tormento interiore.

Il dramma escatologico, la sfida dell'uomo al proprio destino, il trionfo del libero arbitrio — motivi primari del dramma spagnolo — perdono di spessore nella commedia italiana e scompaiono del tutto dal testo raguseo. Ciò riflette, naturalmente, anche il diverso rapporto autore-pubblico.

Il primo destinatario della *Vida*¹² è il «palacio» in grado di recepire tutti i procedimenti del culturalismo: le iperboli, le metafore, le allusioni classiche, i riferimenti mitologici. Il tomismo, essenza stessa del pensiero del Calderón, non è estraneo al pubblico che assiste ai suoi drammi nelle *fiestas reales*.

Destinatario della *Vita* è, invece, un pubblico meno provveduto, senza distinzione di classi sociali, aduso alla accettazione

¹¹ A. G. Cicognini, *La vita è sogno*, Macerata 1663.

¹² Useremo l'abbreviazione *Vida* per *La vida es sueño* e *Vita* per *La vita è sogno*.

di elementi fantastici ma alieno da sollecitazioni che possano derivare da preconcetti della mente.

Il terremoto del 1667, che aveva scosso alla base anche le strutture politiche ed economiche della piccola repubblica di Ragusa, aveva messo in crisi il teatro. Il pubblico non era più quello che aveva applaudito le commedie di Marin Držić (Marino Darsa), intendendone il carattere innovatore, né quello che dalle tragicommedie di Junije Palmotić (Giunio Palmotta) aveva recepito le sollecitazioni alla giustizia e alla libertà. Si veniva manifestando, nel generale riflusso culturale, un comune bisogno di momentanea evasione e disimpegno.

Coesistevano a quel tempo due tendenze letterarie: una rappresentata dalla tragicommedia romantica, di derivazione controriformista, l'altra rappresentata dalla commedia rinascimentale che si riaffacciava sulle scene. I rappresentanti della prima, per lo più di scuola gesuitica, respingevano la tematica del quotidiano che poteva sollecitare i piaceri dei sensi. Gli elementi fantastici e i giochi inventivi trovavano consenso soprattutto da parte dei nobili che si identificavano nei personaggi depositari di virtù e detentori del potere.

Lo spirito controriformista al quale si ispira la tragicommedia *Vučistrah* trova riscontro nella schematizzazione didattico moraleggiante del primo prologo, in prosa. Gli spettatori vengono informati che, «[...] ova naša komedija nije za mantenjat bufonarije negoli jedna škula i nauk». Da ogni personaggio ci sarà da apprendere le virtù del saggio: la cautela, l'oculatezza, il dominio dei sentimenti e delle passioni. «[...] U kralju Vučistrah — ne mahnitu, kako ste zamislili, zašto ko se mahnit rođio lijeka neima, negoli čovjeku fjêrè i ūsponè naravi, promijenjenu u blagos u hîp jedan, — naučićemo kako je čovjek gospodar pridobiti samoga sebe i opaku narav svoju».

Il secondo prologo, in versi, per il tono polemico, ironico e irriverente, si discosta in modo palese dalla commedia che presenta:

«[...]
la qual benche sia antica¹³

¹³ In italiano nel testo.

i iz nova malo ima,
 sòspeta je od velika
 difetôzijem sadanjima;
 i n'je mjesta ni kantúna
 gdje se od noj ne diskòrà
 da je krcata, da je puna
 i venéna i rankóra ».

Con un susseguirsi di stilemi provocatori, esso è volto prevalentemente agli avversari, di volta in volta definiti *borijozi*, *sv'jesti bestijale*, *feca*, *odijozi*¹⁴.

Gli intendimenti che la commedia propone sono enunciati nei quattro stilemi:

« [...] komediju rečitati
 non per altro mi želimo
 neg da vami uživati
 questa sera mi činimo ».

Si tratta di logore formule tradizionali che si ritrovano, d'altronde, anche nella prefazione del dramma *Il Giasone* del Cicognini: « Io compongo per mero capriccio; il mio capriccio non ha altro fine che dilettere: l'apportare diletto appresso di me non è altro che l'incontrare il genio e il gusto di chi ascolta e legge ».

Il prologo, ove manca per altro ogni riferimento alle *peripezie* che sono le componenti della commedia, sembra restringere il discorso alle dispute di commedianti in disaccordo¹⁵.

¹⁴ Nella tragicommedia, e in particolare nel prologo in versi, si riscontrano numerosi elementi lessicali e sintattici italiani. Va ricordato che nel teatro del Cinquecento e del Seicento, gli italianismi hanno una loro precisa funzione e presentano una triplice gradazione: i prestiti usuali, le croatizzazioni per fini comici e burleschi, e i lessemi italiani istrodotti nel discorso senza deformazioni di sorta ma come citazioni vere e proprie. Nel *Vučistrah* si riscontrano italianismi di tutte e tre le specie.

¹⁵ Il *Vučistrah*, rappresentato a Ragusa per la prima volta nel 1682, fu successivamente portato sulle scene nel 1696 dalla Compagnia dei *Razborni* e due volte nel 1699 da quella dei *Nedobitni*. - Sulle compagnie

Il gioco polemico, più che rivelare quell'impostazione controrinascimentale che aveva indotto Branko Vodnik¹⁶ ad escludere l'attribuzione della tragicommedia al Kanavelić, appare come una trovata dei « recitanti » per ravvivare, con sottese controversie, l'interesse del pubblico per un testo poco sapido.

La vicenda del *Vučistrah* si svolge in Ungheria ed è rappresentata da quattordici personaggi: nella *Vida* e nella *Vita*, luogo deputato dell'azione è la Polonia e i personaggi sono rispettivamente sette e undici. La scelta di luoghi lontani e immaginari, come teatro dell'azione, ha lo scopo di scindere ogni legame con la realtà.

Il Cicognini usa per i suoi « interlocutori » gli stessi nomi gotici e nordici usati dal Calderón per il principe e i cortigiani (Sigismondo, Astolfo, Clotaldo) e il nome greco di Basilio per il re. Clarín, il *gracioso*, diventa nella *Vita* Piccariglio, personaggio che si differenzia notevolmente dal calderoniano. A lui è affidato il compito di riferire al pubblico l'antefatto. La sua astuzia triviale lo soccorre per aver salva la vita con uno di quegli espedienti (I, scena VIII) derivati da matrici novellistiche toscane che fornivano materiale comico alla commedia dell'arte. Il pedale più frequente del suo umorismo è la fame; la meta dei suoi sogni « un saporito desinare ». Un personaggio del genere manca nel *Vučistrah* dove il ruolo comico è affidato a una donna anziana presa da smanie amorose, che presenta delle analogie con la Staphyla plautina e la Stojna della *Dubravka* di Ivan Gundulić (Giovanni Gondola).

I nomi dei personaggi della tragicommedia croata si informano alla tradizione onomastica ragusea. Il nome *Vučistrah*¹⁷

teatrali ragusee vedi: F. Fančev, « Dvije dubrovačke pučanske družine 17. stoljeća », *Nastavni vjesnik*, n. 39, Zagreb 1930-1931, pp. 136-164.

¹⁶ B. Vodnik, « Četiri dubrovačke drame », *Jugoslavenska njiva*, Zagreb 1922, n. 6, pp. 276-278.

¹⁷ Il nome *Vučistrah* = vučji-strah, il cui valore semantico suggerisce l'idea di un essere che incute paura al pari di un lupo, potrebbe ricollegarsi a *Vukodlak-Vlkodlak-Vlokolak*, una sorta di licanthropo che nella tradizione popolare slava è rappresentato come un essere dominato dalla forza del male che provoca danno e sofferenza. Per l'onomastica letteraria vedi: N. Kauchtschwili, « La funzione artistica dei nomi propri », pp. 273-289, *Ricerche slavistiche*, vol. XVII-XIX, Roma 1970-1972.

è un segno di identificazione in relazione al contenuto del dramma con una colorazione fonica che evoca l'immagine del personaggio. Lo stesso valore stilistico emotivo è affidato al nome Vučistrah che figura tra i personaggi di *Captislava* (1652), tragicommedia in versi di J. Palmotić. Qui Vučistrah è rappresentato quale despota di Smederevo: nel suo stemma è raffigurato un lupo che trascina una pecora con il motto « Ko je junak neka mi je ugrabi ». Nella pecora è simboleggiata la fanciulla che il despota ha rapito. Sia nella tragicommedia omonima sia in quella del Palmotić, Vučistrah è simbolo dell'uomo-fiera, e la sua immagine, secondo un uso secentesco, suggerisce in modo evidente il ruolo del personaggio.

Riprendendo la favola calderoniana, il Cicognini trascura il motivo della salvazione e la ricerca dei valori eterni espressi dalla presenza di Sigismondo. Egli si serve della mutuazione letteraria soprattutto per edificare e suggerire consonanze alle esperienze umane. Nella dedica al *Lettore amorevole*, che precede l'elenco degli « interlocutori », l'autore ci informa: « Le parole Iddio, Nume, Fato, Paradiso, Adorare, ed altre simili leggile per sentimenti poetici... ». Nell'esortazione « Vivi in tanto sano, che vuol dire felice », c'è la premessa di quella concezione naturalistica che ha improntato l'attività letteraria del Cicognini.

Tutto il primo atto della *Vita* si articola intorno alla trama d'amore, alle premesse del susseguente intrigo sentimentale, caratteristiche che si accentuano nel secondo atto, dove è poco rilevante il ruolo di Sigismondo e la sua prima esperienza da regnante.

Il tema calderoniano è nel *Vučistrah* soltanto una fonte embrionale, un espediente fabulistico, un disegno appena abbozzato.

Per l'ampio spazio concesso alla trama amorosa, l'autore del *Vučistrah* si informa al modello del Cicognini, pur manifestando, tuttavia, un gusto dell'assurdo e della surrealtà che sono estranei al commediografo italiano. Il primo atto è introduttivo: vi si imposta l'intrigo prevalentemente amoroso, che trova il suo svolgimento nelle peripezie del secondo atto, la sua acme nel terzo e la soluzione nel quarto. Qui, come nella commedia dell'arte, gli intrighi d'amore sono molteplici; l'ordito è costi-

tuito da ben sei fili che si intrecciano, si avviluppano e solo alla fine si dipanano. A questo amore « librettistico » è estraneo il sentimento. Le affabulazioni amorose della regina Krunoslava per il pittore Miroslav¹⁸, del *bano* Mikleuš e del principe Ladzar (Lauš), figlio del re boemo, per la regina Krunoslava, di Sunčanica, sorella di Krunoslava per Ladzar e Miroslav, di Danica, figlia del re bosniaco, per Miroslav, trovano una contestuale corrispondenza nel melodramma italiano prima della riforma di Apostolo Zeno.

L'unico personaggio femminile dotato di una certa motivazione psicologica è Danica, proiezione della Rosaura del Calderon e del Cicognini. Vestita da uomo ella va alla ricerca dell'amante dal quale è stata abbandonata, e in un gioco di simulazioni e dissimulazioni, nel finale del quarto atto, scopre la sua vera identità. L'abusato tema dell'agnizione è ricorrente anche nel teatro raguseo.

Nella *Vida* gli intrighi d'amore altro non sono che complemento alla trama principale; estranei alla sfera segismundiana, vengono inseriti nell'opera come le romanze nei melodrammi, motivi staccati dal tema di fondo, atti ad alleggerire la tensione degli spettatori. La fusione di elementi eterogenei è, d'altronde, tipica del gusto barocco.

Per un più chiaro intendimento dei diversi moduli stilistici delle tre opere prese in esame, metteremo a confronto il diverso linguaggio amoroso.

II

Negli stilemi d'amore della *Vida* traspare la tradizione petrarchesca, ma il Calderon ha già filtrato « le rime sparse » attraverso il Góngora ripudiando il manierismo irrealista. La *hermosura* femminile viene esaltata con l'amplificazione barocca ricca di coloriture espressionistiche:

¹⁸ Il medesimo tema (la regina che si invaghisce di un pittore sconosciuto del quale si verrà a sapere, attraverso le classiche peripezie della commedia d'intrigo, che appartiene a stirpe reale) è riscontrabile in *Orontea regina d'Egitto* di G. A. Cicognini. - Cfr. M. Kombol, « Hrvatska drama do 1830 », p. 305, *Drama i problemi drame*, Zagreb 1949.

« Dime tú ahora; ¿quién es
esta beldad soberana?
¿Quién es esta diosa humana,
a cuyos divinos pies
postra el cielo su arrebol?
¿Quién es esta mujer bella? ».
(II, 400-405)

Il linguaggio madrigalesco di Segismundo riflette una simbologia elementare « con un'accresciuta presenza di segni ignei: *cielo, arrebol, Estrella, sol, farol* »¹⁹. Il valore semantico del nome Estrella è l'elemento emotivo che dà coloritura stilistica ai versi:

« Estrella, que amanecer
podéis y dar alegría
al más luciente farol.
¿Qué dejáis que hacer al sol,
si os levantáis con el día? ».
(II, 415-419)

Con un'equivalenza tipicamente gongoriana « *copa de nieve* », « *candores bebe* », abbiamo l'amplificazione del concetto semplice *besar e mano*. Il Bodini²⁰, nei versi che seguono rileva « una triplice sinestesia, a cui sono interessati tatto (« *mano* »), gusto (« *bebe* »), e vista (« *nieve* » e « *candores* ») con insolite combinazioni aeree e acquatiche »:

« Dadme a besar vuestra mano,
en cuya copa de nieve
el aura candores bebe ».
(II, 420-422)

La contemplazione della bellezza femminile, secondo il codice della galanteria spagnola, ingenera sempre nell'uomo, meraviglia, ammirazione, amore. Segismundo, che per la condizio-

¹⁹ V. Bodini, *Segni e simboli nella « Vida es sueño »*, Bari 1968, p. 132.

²⁰ V. Bodini, *op. cit.*, p. 132.

ne di cattività nella quale è vissuto, dovrebbe ignorare le finzze cortigiane, ne diviene, istintivamente, il raffinato interprete. L'iterazione del concetto siderale, *cielo, sol, rayos, lucero, estrella*, nella sapiente orchestrazione retorica, assume significato dominante, punto focale del madrigale:

« (...) Leia
una vez yo, en los libros que tenía,
que lo que a Dios mayor estudio debe
era el hombre, por ser un mundo breve;
mas ya que lo es recelo
la mujer, pues ha sido un breve cielo;
y más beldad encierra
que el hombre, cuanto va de cielo a tierra;
y más si es la que miro ».
(II, 576-584)

(...); dí el sol, a cuya llama
aquella estrella vive,
pues de tus rayos resplendor recibe:
... ».
(II, 607-609)

« sol, lucero, diamante, estrella y rosa? ».
(II, 630)

Imagerie barocca anche nel tessuto verbale amoroso di Astolfo che ricalca i moduli stilistici di Segismundo:

« (...) esos rayos excelentes,
de quien el sol fué una sombra
y el cielo un imago breve,
... ».
(II, 755-777)

La donna, sia essa Rosaura o Estrella, è una proiezione mitica, non precisamente individuata in un personaggio femminile chiaramente definito da precisi caratteri, ma collocata, in-

vece, a distanza non superabile e così indiatà, diventa oggetto di ammirazione, celebrazione e amore secondo una radicata tradizione spagnola:

« Mujer, que aqueste nombre
es el mejor requiebro para el hombre,
... ».

(II, 598-599)

Il linguaggio d'amore del Cicognini, che si limita ad utilizzare il tecnicismo barocco adattandolo alle esigenze dello spettacolo, è privo di creatività. Dietro di lui c'è Giovan Battista Marino che ha già sfruttato tutte le possibilità del concettismo.

Il realismo amoroso barocco italiano porta, solitamente, come oggetto d'amore la popolana; nel teatro del Cicognini, spagnoleggiante e non, l'ambiente è per lo più cortigiano, e oggetto d'amore è la dama. Laddove il Cicognini si allontana dalle raffinatezze gongoriane del Calderón, assume il tono cantabile del libretto d'opera. Gli amanti comunicano il loro stato emozionale con gli epiteti ovvi della galanteria. La donna è « bellissima », « gradita », « risplendente », « Diva », « Nume disceso dalle Divinità », e in antitesi « cruda », « barbara », « inhumana ». L'uomo che « con la sua bellezza porta l'antidoto per risanare la (mia) mente forsennata nelle febbri d'Amore » (II, scena I), quando non è « gradito », è « Demone », « ingrato », « perfido », « traditore ». Il nome Stella, come quello di Estrella nella *Vida* e di Sunčanica nel *Vučistrah* si lega frequentemente a immagini centrate sul concetto di *luce, splendore*: « Bellissima Stella che risplendente illumina le tenebre del mio cuore », « (...) in voi risplendono raggi di divinità » (I, scena IV), « In me non è raggio, che non derivi dalla luce del vostro splendore, « La luce, che dite in me ritrovarsi vien dal sole, che riflette il vostro bello, e leggiadro aspetto », « (...) il sole per lo più suole incenerire, e distruggere col suo calore », « Dunque se non volete ardere fuggite questo Sole ». (II, scena IV)

Di chiara ispirazione classicistica²¹ gli stilemi: « (...) Sarà più possibile, ch' il mare torni indietro con l'onde, e che dentro

²¹ Virgilio, *Execratio*, egloga 1^o, verso 59.

di quelli gl'augelli vadino notando, e i pesci per l'aria volino che mai Astolfo lasci d'amare Stella » (II, scena XX). Commistioni, quindi, classicheggianti con toni didascalici del più vieto melodramma che sottende, quasi, un cantabile: « (...) a riveder quella beltà, ch'adoro, perché lungi da lei mi struggo e muoro », « Qual è questa bellezza amato core, che lontana vi dà pena, e dolore? », « Se voi d'un bagio à me dono farete mi smorzerò dell'amorosa sete », « Troppo sconvien il bacio a donna casta, la fede, che vi diedi sol vi basta ». (II, scena I)

Nel codice amoroso, si inserisce — elemento da melodramma — un costante rapporto vita-morte instaurato dall'uso metaforico di un lessico proprio a motivi funerei: « m'uccido » — « non fate », « sposerò la morte » — « partirò alle gioie », « m'incamminerò alla morte » — « M'inviarò alle delizie d'Imeneo », « Tornerò alla tomba à dimorar fra l'ombre... », « Vado al sepolcro per mai più rivederti ». (III, scena I)

La stessa alternanza tra prosa e versi è riscontrabile, ma in misura maggiore, nel *Vučistrah*. Questi inserti « librettistici », attinenti o meno all'economia della vicenda, servono ad alleggerire la tensione e al tempo stesso costituiscono nella struttura portante, un nodo di raccordo che anticipa, per contrasto, lo sviluppo dell'azione. La vicenda ha inizio con i versi che, come ci informa la didascalia, la regina Krunoslava canta accompagnandosi con la chitarra:

« O silna ljubavi,
sv'jem sv'jetom gospòdi —
ti uze nê stavî
ikad môj slobodi:
zaman je tvâ sila
moguća, nemila!
Nećeš pridobiti
ovo srce moje:
slobodne će biti
od str'jele tej tvoje
kraljevske mê želje
veselje, veselje!

Nejmam straha ja
udarca od tvoga
zašto sam mraznija
od leda istoga;
neće me ražeći
tvoj plam mrzeći!
Jedan sl'jep, gô jedan,
kô si ti, ljubavi,
n'je moguć ni vr'jedan
u robstvo da stavi
slobodne mê želje —
veselje, veselje! ».

Il motivo della donna che rifiuta il legame d'amore e viene poi coinvolta nel gioco della vicenda amorosa è antico e frequente. Discostandosi dall'amore cortese, nobile, idealizzato, questi versi si richiamano all'amore dispettoso della letteratura arcadica e alle schermaglie di una certa letteratura minore, lontana dagli schemi petrarcheschi. Fa da riscontro, in un gioco di parallelismi, simmetrie, ripigliate, che riportano al melodramma, il monologo della stessa Krunoslava:

« Koji čemer, koji otrov, koji nevidjen i nepoznan oganj razgara ove prsi i malo pomalo užije ovo srce od leda? gorim ali ne gorim? Ah jaoh, ne gorim zaisto, zašto bih ugasila oganj usilovanijem suzami koje mi iz oči utječu. Da ako ovo nije oganj, töt je od ognja sumnja? Nije ni sumnja — biti će muka! Nije muka, ako mi je ugodna! da ako mi je ugodno, zašto se tužim? Ah poznám — ljubav je! Iz tvojijeh razgorenijeh strijela ovi plam ishodi, o ljubavi! znam, znam, ti si zaisto, o ljubavi! Da to jednoga potištena inostranca imam ja ljubiti?! ja, koja sam se oholila i slavila živjeti slobodna od ljuvenoga zavezaja? Ah, slaba ljuska svijest, gdje je veličanstvo kraljevsko, gdje pleme vedro? Vajmeh, dobijena sam! neka me čuje vas svijet — ne haje mi se, ne mogu držati skrovena ovoliko goruća plama: ljubim Miroslava! ».

(I, scena XI)

Per comunicare le ansie amorose gli amanti alternano stilemi del realismo barocco con espressioni cristallizzate del linguaggio popolare. Per l'amore felice, contrastato o infelice sono ricorrenti i sintagmi: « plam od ljubavi », « ljuvene želje », « nevidjeni i nepoznati oganj », « muka ljuvenijeh », « srce ledeno », « srce od kamena », « nedobitno srce », « nesrećno i žalosno srce », « poplesana moja ljubavi ». Tra questi stilemi, alcuni come « srce od kamena », « dobro moje », « nesrećno i žalosno srce moje », sono tipici della tradizione popolare. Qui siamo lontani dallo schema del repertorio di immagini e frasi calderoniane e cicogniniane legate al concetto astrale. Le promesse d'amore obbediscono a una sorta di schema fisso basato sugli stereotipi convenzionali: « Tvoja sam do smrti », « Tvoj

sam rob », « bez tebe mi n'je radosti », « bez tebe mi n'je veselja ». La bellezza femminile è considerata suprema virtù: « blago od tvoje ljeposti », « Zamjerita ljepos pridobila je jedno nedobitno srce! ». Ad essa non ci si può sottrarre e l'anima ne resta invischiata: « Kako ću bez duše bježati », « U dvoru ovomu ostaje duša... ». (II, scena XIII)

Pretesto d'amore è anche la bellezza attribuita all'uomo: « sva ćuda od ljeposti u jednom licu skupljena » (II, scena I), « sve vidjeh skupljeno u jednome andioskom licu ». (II, scena IV)

Nel codice di comportamento spagnolo il pregio maggiore dell'uomo è la virtù che non si identifica con la bellezza. Nel Cicognini troviamo, invece, l'avvenenza a complemento determinante le qualità dell'eroe. È questo un motivo tipicamente italiano risalibile all'idolatria per la bellezza fisica anche maschile, riscontrabile nell'iconografia rinascimentale e post-rinascimentale.

Lontano dall'ideale barocco italiano espresso nella pienezza delle linee naturali, il Calderón, per l'irreale stilizzazione dei suoi eroi, ha utilizzato, come nota il Bodini²², la lezione del Greco. Non a caso, il Bodini fa riferimento all'osservazione del Weisbach²³ il quale vede nella pittura del Greco una luce che « costituisce un valore proprio, come sostanza luminosa che vibra nell'etere, si rompe in molteplici riflessi, scintilla intorno ai corpi, dissolve ogni contorno fisso e in tal modo suscita un senso d'infinito. Questo serve al pittore come una felice risorsa espressiva nel mondo estetico, per spiritualizzare la materia e simbolizzare il divino ».

III

Motivo comune alle tre opere — la *Vida* del Calderón, la *Vita* del Cicognini e il *Vučistrah* — è il travaglio onirico del protagonista (Segismundo, Sigismondo, Vučistrah) la cui espe-

²² V. Bodini, *op. cit.*, p. 66.

²³ Werner Weisbach, *El barroco - Arte de la contrarreforma*, Madrid 1948, p. 172.

rienza esistenziale si realizza nella costante oscillazione tra uomo e fiera. È in fondo il ripetersi, in una struttura particolare, del motivo cristiano intorno al dualismo bene-male in conflitto perenne. Etica e logica cristiana che ha avuto i suoi momenti di punta nel Medio Evo e che nel '600, in clima controriformista, trova possibile un messaggio che il pubblico è in grado di recepire.

Il tema ispiratore si evidenzia nella favola calderoniana del sogno, vista in prospettive diverse attraverso il diverso comportamento del protagonista. Nel Calderón c'è un sostrato di pensieri e meditazioni sulla vita e sul destino dell'uomo che sostanziano l'azione drammatica. Nel Cicognini viene ripreso il tema di fondo, ma esso è trattato tenendo presente il rapporto col pubblico nel tentativo aperto di catturarne il consenso con accorgimenti prettamente teatrali. La parola più che avere valore in sè, sottolinea e accompagna il gesto. Nel Calderón resta aperto l'angoscioso interrogativo esistenziale; nel Cicognini c'è un adattamento volgare che riduce tutto a un moralismo di propiziazione riconducibile allo spettacolo per educandi. Nel *Vučistráh*, dietro lo schermo onirico del protagonista non si sono implicazioni filosofiche o teologiche. Il suo ruolo è necessario all'economia della vicenda soltanto perché il popolo sa che lui è il re legittimo spodestato e non vuole che venga uno straniero a governarlo. Quanto alla morale, è quella che si enuncia nel prologo in prosa. Anche qui, come nella *Vita*, traspare il condizionamento del rapporto autore-spettatore.

Come il tema venga ripreso e adattato al fruitore, risulterà dall'analisi dei monologhi.

Fin dal suo primo apparire sulla scena, nel soliloquio ascoltato furtivamente da Rosaura e Clarín, Segismundo rivela la sua condizione di eletto e reprobato eroe solitario. Solitario non perché vissuto rinchiuso nella torre — che della sua solitudine d'altronde è soltanto il simbolo — ma perché così hanno decretato gli astri, che lo condannano all'alienazione anche allorquando diviene re ed entra in contatto con gli uomini.

Nel monologo che serve da esordio e che potremmo riassumere in termini di invettiva « (...) el delito mayor / del hombre es haber nacido. » (I, 111-112), domina lo schema aristotelico

e ovidiano dei quattro elementi: *aria, acqua, terra, fuoco*²⁴, ripetuti in un efficace crescendo retorico.

La violenza della sua natura si manifesta con forza titanica quando il prigioniero chiama a testimonianza del suo *gigantismo* i cieli: « Ah cielos, / qué bien hacéis en quietarme / la libertad! Porque fuera / contra vosotros gigante, / que para quebrar al sol / esos vidrios y cristales, / sobre cimientos de piedra // pusiera montes de jasper. » (I, 330-338).

Nell'enfasi barocca del linguaggio con il quale l'eroe esprime la sua ribellione, non c'è artificio retorico e pienamente plausibili appaiono gli eccessi figurativi.

Una fase psicologica diversa si delinea nel secondo monologo, quando attraverso alternative di dubbi e certezze, Segismundo esprime stupore per i doni che gli offre la vita: « Válgame el cielo, qué miro! / (...) / ¿Yo en palacios suntuosos? / ¿Yo entre telas y brocados? / (...) / ¿Yo Segismundo no soy? / Dadme, cielos, desengaño ». (II, 240-241 - 244-245 - 254-255). Nello stupore si insinua la seduzione del potere che presenta lusinghe ma non certezze: « Dejarme quiero servir / y venga lo que viniere ». (II, 261-262).

Nel terzo monologo col quale termina la *jornada segunda*, nell'evocazione del sonno della morte nel quale viene ad annullarsi qualunque gigantismo, si manifesta la punta di massima tensione emotiva, l'acme del dramma di Segismundo: « ¿qué hay quien intende reinar / viendo que ha de despertar / en el sueño de la muerte? » (II, 1178-1180). La ricerca di valori eterni si traduce nell'orgoglio umano mortificato poiché la vita non è che un'ombra, un'illusione: « ¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son ». (II, 1196-1200).

Nel quarto monologo si delinea la soluzione catartica; Segismundo si desta alla contemplazione della verità che è ripudio dei valori terreni: « (...) grandezas / que ha de deshacer el tiempo? » (III, 121-122). Il richiamo alla natura, al mandarlo fiorito troppo presto, è una digressione caratterizzata da un intenso li-

²⁴ I quattro elementi figurano come personaggi simboli nell'Auto Sacramental *La vida es sueño* dello stesso Calderón.

rismo che abbraccia in una sintesi simbolica la fragile ed effimera condizione terrena dell'uomo: « (...) pompas no quiero / fantásticas, ilusiones / que al soplo menos ligero / del aura han de deshacerse, / bien como el florido almendro, / que por madrugar sus flores / sin aviso y sin consejo, / al primer soplo se apagan, ... » (III, 140-147). Il monologo si chiude con quello che potremmo definire il *leit-motiv* del dramma: la consapevolezza di una unica certezza « sé bien que la vida es sueño ». (III, 156).

Nel quinto e nel sesto monologo emerge la nozione di Dio che trascende il sogno terreno: l'uomo diventa demiurgo riconoscendo nella propria coscienza individuale le leggi della giustizia e della morale: « Si es sueño, si es vanagloria, / ¿quién por vanagloria humana / pierde una divina gloria? » (III, 778-780), « (...) Pues si esto toca / mi desengaño, si sé / que es el gusto llama hermosa / que la convierte en cenizas / cualquiera viento que sopla, / acudamos a lo eterno, / que es la fama vividora / donde ni duermen las dichas / ni las grandezas reposan ». (III, 786-794).

Nella tessitura del dramma sono costantemente presenti le antinomie bene-male, veglia-sogno, uomo-Dio. L'itinerario terreno dell'uomo sembra non trovare approdo. L'enigma veglia-sogno resta irrisolto ed emerge un'unica realtà consolatoria e distenebratrice, quella di Dio che trascende il sogno terreno: « ¿Qué os admira? ¿Qué os espanta, / si fué mi maestro el sueño, / y estoy temiendo en mis ansias / que he de despertar y hallarme / otra vez en mi cerrada / prisión? Y cuando no sea, / el soñarlo sólo basta; / pues así llegué a saber / que toda la dicha humana, / en fin, pasa como un sueño, / (...) » (III, 1114-1123).

Nella *Vita*, Sigismondo fa la sua comparsa sulla scena « incatenato per li piedi in mezo a tanti libri » con un monologo che ricalca i virtuosismi barocchi e gongoriani della *Vida*. Alla iterazione « nasce » (« nace ») con la quale il Calderón poneva l'accento su uno stato d'animo ossessivo, il Cicognini riprende i lessemi « bruto », « pesce », « augello » (« bruto », « pez », « ave »), tralasciando « arroyo » e aggiungendo « Donna » e « huomo ». Non si può qui non notare che nell'orizzonte di esseri che godono di una libertà istintiva, non illuminata dal senno, l'italiano ha incluso la donna « (...) che tanto bella le scritte dipingono, e

a pena fuor dei primi vagiti, e da legami delle fasce, bamboleggiando col senno gode quella, che solo a me (Sigismondo) vien rapita ». (I, scena II). Sigismondo si pone come colui al quale la libertà è ingiustamente negata; in contrapposizione resta la donna che pur non avendo alcun alimento dal senno può fruire « di quel tesoro (la libertà) che chi lo gode tal volta non lo prezza, e chi nè privo lo brama ». (I, scena II).

Il Vučistrach che ci viene presentato con la medesima figurazione simbolica del Sigismondo cicogniniano, « zakovan u spilji », in catene, e vestito di pelli di capra, enuncia la sua morale in un unico monologo riprendendo il tema della vendetta e della convenienza di operare saggiamente, temi che troviamo espressi nel secondo e nel terzo monologo di Sigismondo. Dietro lo schermo onirico dei due personaggi non si rivelano implicazioni psicologiche.

Sigismondo « che fra le solite miserie in grembo al sonno riposa » manifesta, sognando, propositi di vendetta: « Sigismondo la tua grandezza sarà incomparabile. Animo che mi detti? Cuore, che mi predici? Havrò forza, e valore. Vedrò ben soggettato à miei piedi il genitore domero ben si l'empio Grottardo e se sia vero, che delle regie grandezze io tragga i miei natali, non son Sigismondo, se non li conduco alli miei piedi avvinti supplici, e gastigati ». (II, scena XXIV).

Non c'è titanismo né sfida ai cieli quando, privato della « regia grandezza », delle « pompe », degli « honori », si convince di aver sognato; « (...) Fu sogno, ne son certo, poiché nell'istesso grado inche già fui, mi ritrovo; oh grandezze benché sognate, quanto sete desiderabili, oh libertà quanto gradita benché immaginata ». (II, scena XXV).

Vučistrach dà sfogo alla sua empia natura con proterva rozzezza; c'è in lui una furia devastatrice che non ha alcun riscontro con il *gigantismo* segismundiano. La sua ira si placa soltanto quando prevale la logica dell'utile portata alle estreme conseguenze con la considerazione lapalissiana che a voler sopprimere tutti resterebbe privo di sudditi, e la riflessione pragmatica che è più conveniente farsi amare onde poter esercitare il potere. Tutto il suo mondo morale trova spazio in un solo monologo:

Koliko je lijepo biti kralj: onoga zamlatit rukom, onoga udrity nogom, onoga vrći niz prodzor na ulicu, a strah staviti na svakoga, neka te se svak boji — nije ljepše stvari na svijetu! Jošte obaliti ovi dvor, užeći ovi grad, satrti puk, pogubiti banove i viteze vele bi ljepše bilo, neka se ti nejmaš od koga bojati ni strašiti. Ma što rekoš? a ko meni može što učiniti? Si, neka se moje želje nasite, a neka svijet pogine! Nu što velim?! da kad bih ovo učinio, a od česa bih bio kralj? Nije gospodar, ako nejma komu zapovijedati; nije kralj ko podložnika nejma. Pravo ban Radomir govori da se hoće narav blaga, misao svijesna, čud mila ko zapovijedati hoće i u kraljestvu se utvrditi, i u razaznanju bitja svačijega častiti ko je časti dostojan, ljubiti ko ljubav umije doteći, i onaki način držati kako se može pritegnuti ljustvo svekoliko pod vlast tvoju, a ne da od tvoga samosilja bježe puci cijeli ispod tvoje zapovjedi. Si, Vučistraše, da se promijeni čud i da se nastoji uzdržati se u gospostvu!» (II, scena XIV).

L'elemento religioso che forma il tessuto connettivo del dramma calderoniano e che, sia pure attenuato e volgarizzato, è presente nella commedia del Cicognini, è totalmente assente nella tragicommedia ragusea. Tutta la problematica di Vučistrah è riconducibile all'utilità e alla convenienza di onorare ed amare chi ne è degno, con mente responsabile e buon carattere. La morale del Sigismondo cicogniniano è, invece, chiaramente espressa nei concetti: « (...) reggi, e governa con giustizia i tuoi sudditi sempre bene oprando, già che essendo la Vita humana un Sogno, l'opre buone solamente portano ad un altra vita, ove eternamente vegliando si gode ». (III, scena XVII).

Nel *Vučistrah* il motivo centrale della favola — l'irrealtà inconoscibile e la realtà conosciuta — non si pone come elemento drammatico, ma è sbrigativamente risolto in pochi sintagmi: « Jesam li ja Vučistrah? « (...) jesam li ja oni Vučistrah, kralj ugarski, koji maloprije u veličanstvu sjedeći držah oblas od kraljestva u ruci?, (...) ako mi se ono snjelo, ne mogu rijeti negoli da je san jedna lijepa stvar ». (III, scena X).

La situazione potenzialmente drammatica trova soluzione con i *topoi* della commedia tradizionale: Vučistrah esprime la sua

riconoscenza agli illustri e valorosi cavalieri che lo hanno riconosciuto loro re, chiede che dimentichino il Vučistrah « opak », « hud » e « nemio » che li ha offesi, afferma di essere diventato « blag » e « milostiv » e di aver appreso dal suo maestro Radomir la scienza del buon governo. (IV, scena X). Il tema del sogno viene a perdersi nel luogo comune delle coppie innamorate che si cercano, si respingono e si ricompongono. L'elemento comico è rappresentato dalla vecchia Vojisava che vuole inserirsi nei giochi amorosi e viene respinta. Vučistrah si propone quale pronubo e ordina che le molteplici nozze vengano celebrate con danze e canti.

Non dissimile è la soluzione finale nella *Vita* dove l'intervento di Piccariglio, servo affamato e ribaldo, serve a stimolare la letizia generale. A lui e agli « interlocutori » presenti sulla scena, Sigismondo rivolge le battute con le quali ha termine l'opera scenica:

« Sta pur vigilante, e allegro, ch'invece de calci sognati, ti voglio dare un buono, e saporito desinare, e altri regali ancora, e noi andiamo a renderci felici nelle nostre grandezze, oprando bene, per che chiaro si conosce, che le buone opre spesso in vita, e sempre dopo morte sono remunerate, e la Vita è un sogno, e brevi sono l'hore, e al Ciel passa chi ben oprando more ». (III, scena XVIII).

Il linguaggio di Sigismondo ha qui cambiato registro, ha perduto ogni mutuazione spagnoleggiante, per assumere accenti da commedia dell'arte che, modificando psicologicamente il personaggio, lo collocano nel ruolo semplicistico di *deus ex machina* delle « peripezie ».

Il Calderón rappresentando i principî eterni dell'esistenza in relazione ai fenomeni umani e metafisici, ha cercato, in conformità all'etica cattolica dell'età post-tridentina, di guidare gli uomini alla conoscenza di se stessi e nel contempo di diffondere e universalizzare i precetti morali e teologici del Concilio.

Il Cicognini oltre alla semplificazione dello stile, volgarizzato dall'uso della prosa, ha inteso rendere più adeguate e comprensibili le ragioni umane dei personaggi. Il suo naturalismo, d'altronde, trovava compimento e giustificazione nel consenso

della platea. Il motivo religioso, pur presente con rilevante frequenza, appare più una fedele adesione alla fonte che non una problematica vissuta in proprio attraverso esperienze personali e uniche come in Calderón.

L'autore del *Vučistrah* non è andato oltre un generico moralismo. Nessun grande concetto, nessuna idea dominante reggono il corso delle vicende rappresentate. Si direbbe che allo scrittore sia mancata l'energia creativa sufficiente per elevare lo spirito degli spettatori al di sopra del loro livello medio. Si evince che la tendenza naturale del suo temperamento era quella di narrare per sollecitare la fantasia e arrecare diletto. Non ha inteso mai soffermare il pensiero sulla possibilità di strumentalizzare la mutazione letteraria — che era pur ricca di suggestioni — ai fini di una rigenerazione morale, religiosa o sociale. Se c'è un sostrato ideologico, esso rientra nella logica del potere assunto per diritto ed esercitato con « discrezione ». *Vučistrah* si fa portavoce della logica della ragion di stato e al tempo stesso indica la convenienza della moderazione nell'esercizio del potere. L'autore sembra alla lontana orecchiare la mitizzazione del « buon governo » oligarchico veneziano espresso nei *Discorsi politici* di Paolo Paruta.

Liliana Missoni

IVO ANDRIĆ'S UNOBTRUSIVE NARRATIVE
TECHNIQUE, WITH SPECIAL REFERENCE TO
KUĆA NA OSAMI (1976)

Andrić's writings exhibit a remarkable neutrality of style and variety of tone. This variation corresponds to the nature of the subject matter and reflects Andrić's avowed intention to describe his subjects « from the inside », to remove as far as possible the personal voice of the author: « One must speak from the core of the objects described; not from the surface, still less from the point of view of the author »¹.

This self-effacement can be explained by a number of factors: Andrić's view of the artist as essentially a « vehicle » for communicating truths about human experience; his profound sense of responsibility to words — spoken or written — which led him to express himself with the greatest possible precision, leaving no room for later comment or paraphrase; but, above all perhaps, by the essentially oral tradition to which he belonged². The existence of this strong oral tradition places particular emphasis on the content of the song or story, which must survive for its own sake, through its own intrinsic force, quite independent of its known inventor and his individual literary style.

¹ « Treba govoriti iz središta stvari koje se opisuju: ne sa površine, još manje sa tačke gledišta pisca, nego iz srži onoga što ste izabrali za predmet ». *Nešto o stilu i jeziku*, collected works, vol. 12, p. 53. All references to works other than *Kuća na osami* are to the 1964 edition of the collected works, with the additional posthumous volumes added in 1976.

² Many commentators have mentioned this close connection of Andrić with the oral tradition, from Isidora Sekulić to Dragiša Živković, Petar Džadžić, Dragan Jeremić, et al.

Such an emphasis must necessarily raise the question of the reason for the survival of a particular story, or the justification of its telling. From Andrić's writing there would appear to be two main reasons: in many of the stories it is implicit — in the impact of the experience or strength of the emotion described³, or the communicative force of a particular image⁴. Sometimes, however, there is a more elaborate framework or introduction, which serves to « explain » the meaning of a story, and, therefore, its survival. For example, in *Anikina vremena* the association in the villagers' minds of the schizophrenia of Pop Vujadin and his obsession with women, with the story of the chaos caused by Anika, seems to suggest man's need to control and account for his powerful response to woman — which forms the basis of so many myths, legends and stories in human history.

Where the subject matter of a story is in itself less substantial, the focus tends to be more on the method of its telling, reminding the reader of man's age-old need to hear and tell stories, to organize his experience into manageable, memorable units. One of the ways in which Andrić emphasizes his constant concern with the telling of his tales is to introduce his story with an account of the exact circumstances in which it arose: the narrator will describe his meeting in a provincial hotel room with a man who is suddenly impelled to communicate a crucial moment in his life story, or he will stress the particular mood in which he met an importunate individual bent on publishing his autobiography⁵.

³ The emotions, at least in the majority of the stories published between the wars, tend to fall into a few basic categories: 'fear', 'guilt', 'hatred', etc. The emotional or psychological colouring provided by these categories gives the stories they dominate a particular poetic density.

⁴ For example: *Rzavski bregovi*, *Trup* and other essentially allegorical stories.

⁵ *Znakovi* and *Autobiografija*. Perhaps the most interesting of these introductions is that to the story *Reči*, where the narrator is driven into his own thoughts of a couple who had lost the habit of speaking to one another, by a torrent of meaningless words poured forth by an old schoolfriend he meets by chance on a train.

A second device is to refer frequently throughout the story to the manner in which it is being narrated⁶. Such comments take two forms. They are either general statements about the qualities of the narrator himself: « Everyone laughs, although each of them has heard the story perhaps several times already, because Serafin's voice, gestures and talent for mimicry were such that one could always listen to each of his stories again, like a good piece of music »⁷. « You could never quite say what gave his story-telling its particular charm. In everything he said there was something light-hearted and wise at the same time. But, in addition, around each of his words there hovered a particular tone, a kind of halo of sound, which one did not find in the speech of others, and which remained quivering in the air, even when the words he had spoken had died away. For this reason each of his words conveyed more than it usually meant in ordinary speech »⁸. Or else the comments form brief pauses in the text itself: « He spoke quietly, looking down, not caring much whether the person he was speaking to was listening or whether he could follow »⁹.

Linked with this insistence on the delivery of a story is the characteristic linear development of Andrić's prose works: in more or less self-contained, connected units rather than in more

⁶ A particularly marked feature of the Fra Petar stories, which include the novella *Prokleta avlija*, where the content is given added weight by the character of the wise, benign old monk and by his proximity to death, as he narrates incidents from his long life.

⁷ *Proba*, *Sabrana dela* vol. 6, p. 94. « Svi se smeju, iako je to svaki od njih možda i nekoliko i puta čuo, jer su Serafinovi glas, mimika i pokreti takvi da čovek svaku njegovu priču može uvek ponovo da sluša, kao dobar muzički komad ».

⁸ *Trup*, vol. 6, p. 39. « Nikad se ne bi moglo potpuno kazati u čemu je upravo bila lepota njegovog pričanja. U svemu što je govorio bilo je nečeg nasmejanog i mudrog u isto vreme. Ali, pored toga, oko svake njegove reči lebdeo je još naročit prizvuk, kao neki zvučni oreol, koga u govoru drugih ljudi nema i koji je ostajao u vazduhu i titrao i onda kad je izgovorena reč ugasla. Zbog toga je svaka njegova reč kazivala više nego što ona u običnom govoru znači ».

⁹ *Prokleta avlija*, vol. 4, p. 101. « Govorio je tiho, oborena pogleda, ne vodeći mnogo računa da li ga njegov sabesednik sluša i da li može da ga prati ».

elaborate structures. This is the case even with the two long historical novels: one character or episode dominates each chapter and there is no attempt to maintain the reader's awareness of other characters or events in the background. The process is perhaps clearest in the short stories where some of the digressions appear almost completely independent: such as the description of Ćorkan's death in *Mila i Prelac*, or the piece in *Mara milosnica* which is given a separate title: *Ovo je pričala Nevenka*. The effect of this linear structure is to enhance the suggestion that these are stories told, rather than written¹⁰.

★

Against this background, *Kuća na osami* can be seen as a microcosm of Andrić's short-story writing, and an examination of some of the issues it raises will perhaps cast some light on his narrative technique in general.

There is a tendency in Andrić's work for an idea mentioned in passing in some other context and which captures the writer's imagination to be developed at some later date into a more elaborate form. The brief piece *Lica*, published in 1953, provides a preliminary sketch for the present work¹¹. In this short piece, Andrić describes the way faces appear to him, either of their own accord, or in association with something he is unaware of, either silent, or at a word or sentence that always accompanies them. The basic framework of *Kuća na osami* is an elaboration of this idea: the writer is visited by characters who demand that their stories should be told. Such an allegorical statement of the artist's position is by no means new: Dušan Puvačić has drawn attention to parallels with Pirandello and Conrad¹². The existence of such parallels does not diminish the interest of the individual artist's account, but rather suggests

¹⁰ Petar Džadžić (*Ivo Andrić*, 1957) p. 13 draws attention to this suggestion, as do several other commentators.

¹¹ *Lica*, vol. 6, p. 91.

¹² Dušan Puvačić, *Jedanaest lica traži pisca*, in «Savremenik», vol. XLVI, n. 11, 1977.

that the image adequately evokes the vividness and 'reality' with which characters may occupy a writer's imagination.

Several of Andrić's stories fall into cycles in which he explores a particular theme or exploits a particular situation: the series of stories about the monks Marko and Petar are examples of this tendency, as are the stories situated in Višegrad, some of which have been linked together to form *Na Drini ćuprija*. In this collection the cycle of stories is set in a framework exploited by means of stylized variations on the main theme so that a coherent whole is built up from a number of separate components. As in several other works, the setting is allegorical¹³, but this case is unusual in having an explanatory introduction, a more or less direct statement by the author about his creative procedure¹⁴. The framework is provided by an isolated house on the edge of Sarajevo, described with Andrić's usual love of detail¹⁵, where the narrator is said to have spent a summer writing. This narrator is nowhere identified with the author, but similarly no attempt is made to dramatize him, and this is one of the features which tones down the fictional nature of the volume. The narrator serves here, as in the majority of Andrić's works, as a passive vehicle, a «receptacle», in this case for the memories of stories related. The great majority of Andrić's stories are written in the third person, often more or less from the point of view of the central character: the particular tone of an individual story will then depend on this character's experience of life. In some works the narrator is dramatized: for example the Petar stories¹⁶, and those in which

¹³ *Aska i vuk* is the most obvious allegory in Andrić's opus. Other works, such as *Prokleta avlija* and *Priča o vezirovom slonu* have marked allegorical features. But there is a sense in which all Andrić's works are to a greater or lesser extent vehicles for universal statements beyond themselves.

¹⁴ Puvačić (op. cit.) has also drawn attention to the exceptionally explicit nature of this introduction.

¹⁵ «Sve je to građeno devedesetih godina — tačno 1887». (It was all built in the 90s - 1887 to be exact). This is a typical instance of Andrić's very precise setting in time and place, one of the features that blurs the distinction between fiction and fact.

¹⁶ Various features of Fra Petar's personality are praised, but it is

the first-person narrator is described as meeting the narrator of the tale itself by chance — often on a train, a boat or in a hotel. In some of the later stories, such as *Žena na kamenu*, the implied author's voice¹⁷ is more evident through the use of irony and general comment, usually in parenthesis¹⁸. The device of using a first-person narrator as a passive audience gives those stories in which the convention is used the advantage of appearing «authentich», independent of the implied author and his interests.

The narrator of *Kuća na osami* describes the process of waiting patiently for his thoughts to form and fall into place in his writing. He uses the image of the hunter apparently ignoring his prey, but in fact aware of its every movement. More characteristic, however, is the image used to describe the fragility of the quarry, the reason for such «naive cunning»: inspiration can come only in an atmosphere of «nameless dream», if the writer is too explicit, too intrusive, the dream disperses and the writer is left «the way I am in my identity card, or in the list of tenants in my block of flats, a man with established 'characteristics', with nothing to do with the characters or scenes of the story I was thinking about a moment ago, far from that broken thread which I had been excitedly pursuing, hiding the fact even from myself»¹⁹. This passage

particularly his ability as a teller of tales that is emphasized and it is consequently necessary that he should have an audience. In three tales (*U vodenici*, *Šala u Samsarinom hanu*, *Čaša*) this audience is in the first person, by implication another monk; in *Trup* and *Prokleta avlija*, however, even this degree of involvement has been removed, in favour of a third person audience/narrator.

¹⁷ See Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, the University of Chicago Press, 1961.

¹⁸ It is impossible here to consider all the devices used in Andrić's short stories to 'justify' their narration — they range from the letter sent to expand a chance conversation (*Pismo iz 1920. godine*) to a character's monologue, stimulated by an overheard snatch of conversation (*Na stadionu*) and the narrator's explanation at the end of a sketch of his reasons for writing it (*Most na Žepi*).

¹⁹ *Kuća na osami*, Srpska književna zadruga, Belgrade 1976, p. 10. «... onakav kakav sam u "ličnoj karti" ili u spisku stanara svoje kuće, čovek sa svojim utvrđenim "generalijama", bez ikakve veze sa ličnosti-

provides a satisfactory account of Andrić's narrative procedure: the writer must not bring his mundane, actual self into his work, but concentrate on excluding himself in order to let his story emerge from his dream, and «speak for itself».

At times, however, the narrator continues, the writer does not need to seek: the stories come of their own accord, like memories, unsought and apparently unprovoked. The tales in this volume are the result of such 'visitations'.

Technically, this introduction provides a framework for a series of unconnected fragments and offers the possibility of a range of different kinds of story. But more importantly, as with other settings of works by Andrić, it puts the reader in a particular frame of mind and provokes the fundamental question as to why some experiences and personalities should make a more profound impression on the memory than others and why it should be important for the teller of tales to record and perpetuate such memories or impressions for the pleasure or pity of others.

Andrić has answered this question in two of his rare statements on the nature of art — *Razgovor sa Gojom* and his Nobel prize speech —: in themselves, with no need or possibility of further explanation, characters or situations that impress themselves on the mind embody truths about human experience.

The device used to link the different pieces in this collection, then, is the literal application of the notion of «visitations» by memories: each piece is concerned with a particular character who is described as arriving bodily at the narrator's house²⁰. All possible permutations of this theme are used, with some of the characters merely passing by the windows of the house, others making an aggressive entry and others slipping silently into the room and sitting huddled in a chair. The device is

ma ili prizorima priče o kojoj sam još maločas razmišljao, daleko od one prekinute niti koju sam, krijući to i od sama sebe, željno i uzbuđeno tražio».

²⁰ The idea is not over-worked: some of the tales (*Robinja*, *Ljubavi*, *Životi*) are not introduced by a visitor, but left as memories associated with the Mediterranean.

obviously contrived, as is the linking device of the bridge in *Na Drini ćuprija*, but it is in no danger of being overloaded in this case: the bridge was invested with such a weight of philosophical significance that it was necessarily emphasized and its role as a structural device thereby highlighted. In *Kuća na osami* the theme of the physical presence of the characters is treated delicately and with humour²¹.

Returning to the initial distinction between stories where the focus is entirely on the subject and those where the circumstances of the narration are stressed, we can say that the allegorical framework here provides the whole volume with an outer dimension, a meditation on the receptivity of the artist's mind and his obligations towards his craft and his material. Within this framework, the individual stories are left to make their own impact.

★

The stories in this collection are varied, exemplifying several of the different types of tale that recur in Andrić's work, from the portrait of an individual drawn for its own sake, to the sketch of a perennial human situation or a tale of particular pathos beneath an apparently ordinary exterior. In Andrić's work, stories of all kinds illustrate man's need for «legends» and the writer's idea that «the true history of mankind is contained in fairy stories»²². These tales do not constitute «legends» in any conventional sense, nor do they appear to portray «his-

²¹ The most elaborate development of the theme is in the story *Cirkus*, in which the narrator has dreamed about a childhood visit to a circus, he recalls the occasion and describes it as he strolls about his garden next morning, only to be roused from his musing by insistent ringing at the door: the circus director has come to fill in the child's incomplete picture.

²² *Razgovor sa Gojom*: «U bajkama je prava istorija čovečanstva, iz njih se da naslutiti, ako ne i potpuno otkriti, njen smisao» (The true history of mankind is contained in fairy stories, they make it possible to guess, if not completely to discover, its meaning), vol. 12, pp. 11-31; Nobel prize speech, 1961: «Perhaps it is in those tales, both oral and written, that the true history of mankind is contained...» vol. 12, pp. 64-68.

tory». But for Andrić, legends are themselves only the most obvious example of man's need for stories — the humblest sketches also bear witness to this need. And similarly, Andrić's interpretation of history is very broad²³. The stories in *Kuća na osami* present a characteristic range of human experience, and they follow the familiar pattern of detailed setting in time and place. Actual historical events are treated in both the ways in which they appear in Andrić's other works: they are treated directly in one story, *Alipaša*, and incidentally in others — *Bonvalpaša*, *Baron*, *Priča*. This variety of treatment of actual historical events has the effect of emphasizing again one of the main strands of Andrić's writing: his insistence on perspective, the relativity of all human experience, depending on the point of view of the observer or participator. He may consider a situation from different points of view in the same work, as in *Priča o vezirovom slonu*, where the vizier is described in terms of his own preoccupations as well as the hostility of the townspeople who can see only one side of him, or, most strikingly, in *Travnička hronika*²⁴. Or the same historical figure may recur in several works, seen from different viewpoints in each, as for instance the Omerpaša Latas of *Nemirna godina* and *Alipaša* in this collection, who is himself the subject of an unfinished novel²⁵.

Any given historical moment is marked for those alive in it, not only by events, but also by the strength of particular personalities. Bonvalpaša, symbolically the narrator's most important 'visitor' is described for the sheer force of his presence. Quite unscrupulous, capable of changing his allegiance whenever it suits him, this boisterous character is nonetheless drawn with humour and charm. As in the case of *Gospođica*, the character himself is timeless, but expressed in terms of the

²³ *Na Drini ćuprija* can be interpreted as a picture of history in the making. For several revealing comments on Andrić's attitude to history see E. D. Goy, *The work of Ivo Andrić*, in «SEER», vol. XLI, n. 97, 1963, pp. 309-10.

²⁴ In this work perspective is affected by many different factors: age, temperament, past experience, official or private responses, cultural background, etc.

²⁵ *Omerpaša Latas*, *Sabrana dela*, vol. 16, 1976.

particular historical circumstances which here enable him, a Frenchman, to shift from French to Austrian to Turkish allegiance, and finally to convert to Islam.

There is an intriguing tension in Andrić's work between his use of precise detail on the one hand and the universal significance of his statements of the other. This can be clearly seen in his treatment of historical events, described not for their own sake, but as aspects of a whole. Reference is frequently made, in criticism of Andrić's work, to the way in which « the particular is also representative of the universal »²⁶. The same tension colours the portrayal of characters. A proper study of the question of individualization in Andrić's works would require separate discussion. It is possible here simply to note the paradox of the enormously rich range of characters, the vivid details with which they are drawn and the real response they arouse in the reader, none of which counteracts an apparently contradictory tendency towards generalization. The balance depends on a fine choice of detail relating to the background and experience of a character together with quite neutral individual traits. Characters are frequently referred to as 'the type of person' one might expect to behave in a certain way. This generalizing tendency is perhaps most explicit in *Travnička hronika*²⁷, but it colours all of Andrić's writing. It is seen clearly in the early stories where such archetypal characters as Anika, Mara, and Mustafa Madžar embody fundamental categories of human experience — lust, fear and sin, brutality — and of course in the obviously allegorical pieces, such as *Priča o vezirovom slonu* and the Fra Petar cycle, particularly *Trup* and *Prokleta avlija*. But it is present in other, less obvious ways as well: the most important being the external treatment of the characters and their lack of development. Where characters are actually changed by their experiences it is by forces battering them from outside, although if

²⁶ B. Mihajlović-Mihiz, *Od istog čitaoca*, Nolit, Belgrade 1956, p. 297; and Goy, op. cit., p. 312.

²⁷ It is in this novel that the delicate balance between individualization and generalization is most apparent: it is the work in which the protagonists are drawn in the greatest detail and seen from several points of view.

they are to be affected they must have an initial weakness that makes them vulnerable. In other words, Andrić's interest lies not in the internal preoccupations and development of his characters so much as in the patterns of their behaviour. It is significant that the work which contains the most introspection, *Travnička hronika*, should be the one where the tendency to generalize is most explicit: where there is no introspection the generalization is implied. A further contributory factor to the external approach to characterization is the striking lack of real interaction between characters: with a few exceptions their relationships, where these are portrayed at all, are static, and this concentrates the attention on their external function, isolating them in their public role. Another aspect of the same approach is the fact that characters take on a role, a function, in their particular community, which again gives them the flavour of 'the type of person' who fulfills a particular role at a given moment in history.

In this collection, in which each of the pieces concerns one central character, there are four which are portraits of individuals apparently for their own sake: two others embody obvious general statements. In one, *Jakov, drug iz detinjstva*, the main character who is afflicted by hereditary alcoholism, stands clearly for other victims of arbitrary influences determining their lives. In the other, *Životi*, the museum owner whose real life has been deliberately buried beneath a façade, stands for an infinite number of human beings who live a similar double life, known only to themselves²⁸. Of the remaining four portraits, then, one is that of Zuja, the self-effacing, devoted servant; another Škaro, a man with an exceptional talent for story-telling; and a third the Baron, an extreme example of a compulsive liar. The main features of all these characters can be summed up in a few words. Bonvalpaša is the character who seems to come closest to being described solely in terms of his particular, extraordinary personality, but even he is given a role in the community: « as

²⁸ The story is also interesting from the point of view of narration: it was necessary that the museum owner should be described by the first - person narrator, who alone is capable of the sudden insight that is the basis of the tale.

though he had been made and existed solely in order to surprise and confuse the people around him.»²⁹

In Andrić's world, where there are constant reminders that all truth is relative, all life transient, subject to the endless fluctuations of natural forces, chance and man-made calamities, where man looks for stability and permanence to symbols such as mountains and bridges, in such a world the need for a sense of pattern is bleakly clear. The most striking example in Andrić's work of this sense of pattern in human experience and its repetitiveness is in *Prokleta avlija*, where we are given on the one hand a variation on the eternal legend of Cain and Abel, and on the other, more significantly, the elaborate and increasingly absolute identification of the young Ćamil with Cem, the younger son of Mehmed the Conqueror. The key to Andrić's approach lies in the central passage of this work, where the various outer and inner frameworks combine to focus the reader's attention with exceptional force on an observation, not by any of the four different narrators³⁰, but by the implied author himself, since it occurs in parenthesis — a device Andrić uses frequently for his own comments and general conclusions. This short passage is a brief commentary on the implications of the one breath-taking exclamation: «I!».

«(I! — weighty word, which determines our place in the eyes of dent those to whom it is spoken, fatefully and immutably; sometimes far beyond or far short of what we know of ourselves, out of reach of our will and beyond our strength. A terrible word, which, once spoken, binds and identifies us with all that we have imagined and said, and with which we have in fact long been identical.)»³¹.

²⁹ *Kuća na osami*, p. 19. «Kao da je stvoren i da postoji samo zato da bi iznenadivao i zbunjivao svet oko sebe».

³⁰ The young monk Rastislav, Fra Petar, Haim and Camil.

³¹ *Prokleta avlija*, vol. 4, p. 101. «(Ja! — Teška reč, koja u očima onih pred kojima je kazana određuje naše mesto, kobno i nepromenljivo, često daleko ispred ili iza onog što mi o sebi znamo, izvan naše volje i iznad naših snaga. Strašna reč koja nas, jednom izgovorena, zauvek vezuje i poistovećuje sa svim onim što smo zamislili i rekli i sa čim nikad nismo ni pomišljali da se poistovetimo, a u stvari smo, u sebi, već odavno jedno)».

There are many examples in Andrić's work of characters more or less unconsciously accepting the role laid down for them by others. Such a role is of course necessarily a relative and incomplete account of the individual. But to look further into a human being is to find a prospect as fluid and constantly changing as the sea, the recurrent image of Andrić's most personal 'confession', his prose poems, *Ex Ponto* and *Nemiri*³², and a frequent image throughout his works. All that a writer can do in describing humanity is to record some aspects of human experience which are typical, which fall into patterns that we can recognize. It is precisely this minimal, durable truth which is contained in legend and fairy-tale.

The remaining pieces in this collection, then, still concern a central character, but the emphasis is more on the situation in which they are described. And as in the case of the tales dominated by a particular personality, despite the vivid narration of the situation and its intrinsic interest, there is still the generalizing tendency: the account of the circus seen through the eyes of the child, with his infinite capacity for illusion, which leads into the story of the circus director, himself victim of a fatal delusion; the story of the slave-girl, a symbol of extreme persecution, humiliation and suffering; the situation of the prostitute in a French Mediterranean town and her violent but vital relationship with a man she loves and hates passionately; the chance meeting with a passenger on a train and his story of his fickle wife, which the narrator refused to hear and who has troubled his conscience ever since.

The question as to why these particular characters should have so impressed themselves on the writer's imagination is, then, in part answered by the general truths they embody. These truths are never abstracted in Andrić's work, however, and presented baldly to their reader: they must emerge of themselves from the situations and characters portrayed. The writer's task is therefore to turn himself into the kind of passive vehicle evok-

³² After their initial publication in 1918 and 1919 respectively, Andrić did not permit their reissue until after his death, when a further volume of verse, *Šta sanjam i šta mi se događa*, also appeared, published in vol. 11 of the collected works.

ed in the introduction to these stories, to remove himself completely so that his characters can impress themselves with equal impact on the imagination of his readers. Andrić has described this process in a passage from *Znakovi pored puta*³³:

«The writer must in himself, as though in a dark-room, make a negative of his thoughts or his experiences or observations, and project it as a positive onto the reader's imagination and consciousness...».

★

In order to observe this procedure in practice, we should look in greater detail at one story, and the most fruitful, since it combines several components, is *Alipaša*, a vivid portrait of an historical figure in a highly evocative, perennial human situation. It is perhaps the densest piece in the volume because of these different elements. It also clearly exhibits some the main features of Andrić's artistic procedure. *Alipaša* concerns the one-time vizier of Mostar, Alipaša Rizanbegović Stočević³⁴: a character who 'appears' from time to time beneath the narrator's window, conveying to him by the number of horses' hooves in his retinue whether he comes as the lord and master of Hercegovina, or as the seventy year-old prisoner of Omerpaša Latas.

In his portrayal of historical figures Andrić is just as selective in his choice of detail as he is with his fictional characters: this can be clearly seen in the presentation of the historical figure Cem in *Prokleta avlija*. There, as in *Alipaša*, it is the moment of his life which contains the greatest poignancy that is selected for detailed description³⁵. The implication at the be-

³³ *Znakovi pored puta*, p. 218. «Pisac mora da u sebi, kao u mračnoj komori, izradi negativ svoje misli ili svojih doživljaja i zapažanja, i da ga projicira kao pozitiv u čitaočevu maštu i svest». *Znakovi pored puta*.

³⁴ 1783-1850.

³⁵ Cem is a particularly evocative figure, standing as he does for the age-old rivalry between brothers, the contrast between the absolute power of the sultan and the absolute impotence of a prisoner, a pawn in international politics. Above all, in the whole context of the work, with

ginning of *Alipaša* is that success and power cannot tell us much of the true nature of human destiny: when the vizier passes by the narrator's window at the height of his power, he merely waves, without stopping, but when he comes as a defeated prisoner, he stops for a moment to exchange 'a few ordinary words'.

Alipaša's story opens with a few background facts. Andrić's tendency to generalize is immediately evident: «Aliaga, as people still called him then, was one of those people about whom one can learn only what they want known.»³⁶. One of the preconditions of human power seems to be that it must be at the expense of others and here *Alipaša* achieves his ambition of the highest authority in Hercegovina only after the age-old pattern of conflict with his brothers and the murder of the most determined of them. These facts are related briefly and relatively neutrally. There is potential irony in the account, however, reinforced by the simple statement in the following passage: «In the great rebellions of the Bosnian landowners against the Sultan — around 1830 — Rizanbegović was always decisively on the side of the Sultan.»³⁷. Such irony increases the generalizing quality of the writing by reinforcing our sense of the ine-

its accent on the arbitrary forces that shape human destiny, he stands for man's inability to control his own fate: «Od svega što svet ima i jeste ja sam hteo da napravim sredstvo kojim bih savladao i osvojio svet, a sada je taj svet načinio od mene svoje sredstvo». (I wanted to make a tool of all that the world is and contains, with which I would control and conquer the world, and now that world has made a tool of me), vol, 4, p. 104.

³⁶ «Aliaga, kako su ga tada još zvali, bio je jedan od onih ljudi o kojima se može saznati samo ono što oni hoće da se zna», p. 24. And below: «To je bio jedan od onih malih sultana koji su uspevali da se, na duže ili na kraće, zacare u raznim turskim pokrajinama, u prvoj polovini XIX veka, kad je centralna vlast stala da gubi i poslednje snage». (He was one of those little sultans who succeeded in lording it for shorter or longer periods, in various Turkish provinces in the 19th century, when the central government was losing the last of its power), p. 25.

³⁷ Ibid. «U velikim pobunama bosanskih feudalaca, protiv Sultana — oko 1830, godine — Rizanbegović je bio uvek odlučno na sultan-skoj strani».

vitability of the pattern. The brief account of Alipaša's life establishes our familiarity with the kind of ruler he is: in his own eyes 'firm and just', but 'arbitrary and cruel' in the eyes of those he rules. The facts of his downfall are then given equally briefly. This introduction, establishing the historical facts of Alipaša's life, is related in the same way as many of Andrić's sketches of the lives of his fictional characters, putting some distance between the reader and the character through the tendency to generalize and a light irony, which ensures the external treatment of the character. The particular message which the character of Alipaša is intended to convey is then explicitly stated:

« But the reason why Alipaša now wanted to enter my story and why he sometimes stopped and talked with me, was certainly not the hectic years of his rise, or even the happy years of his rule; nor was it his terrible death itself, for he could now at least see that everyone, sooner or later, dies of his own greatest passion. He was concerned, he said, only with that fortnight when, as a prisoner, surrounded by Omerpaša's soldiers, he was led through a dozen Hercegovinian and Bosnian villages and towns. In the course of those days, on that journey, he came to understand what remains of a man who has suddenly lost everything, and, stripped of all, stands on his own feet, naked and alone, against all the forces of the world around him, helpless and invincible »³⁸.

This procedure is characteristic of Andrić: he will give short but striking descriptions of his characters and their lives,

³⁸ P. 27. « Ali ono zbog čega Alipaša sada želi da uđe u priču i zbog čega ipak ponekad zastane i porazgovara sa mnom, to nisu nikako burne godine njegovog uzdizanja, pa čak ni decenije njegove srećne vladavine, nije to ni sama njegova strašna smrt, jer on bar sada uviđa da svak, pre ili posle, gine od svoje najveće strasti. Njemu je stalo, kaže, samo do onih petnaestak dana kad je kao zarobljenik okružen Omerpašinim askerom, proveden kroz desetine hercegovačkih i bosanskih sela i gradova. U tim danima, na tom putu, u njemu je svanulo saznanje: šta ostaje od čoveka koji odjednom sve izgubi i tako, lišen svega, stane na sopstvene noge, sâm i go, protiv svih sila sveta oko sebe, bespomoćan a nepobediv ».

in a more or less neutral tone, stopping to expand the point that engages his attention and which clearly exemplifies their particular 'function'. This is surely a similar approach to characterization, albeit greatly expanded, as that of the oral epic tradition which associates one attribute, one function with each individual portrayed.

The tone of the writing which now describes the vizier's downfall is far more neutral: the facts speak evocatively for themselves and guidance in the form of general comment or irony is unnecessary. To heighten the pathos of the situation, however, the story is told from the vizier's point of view: his calculations as to how to deceive Omerpaša and his confidence in them are described, making their failure seem the more abrupt.

There is a typical example here of Andrić's close connection with oral narrative technique: « His emissaries set off at once, equipped not only with instructions but with the necessary gifts and the authority to convey the prospect of more and better gifts. But they returned more rapidly than they set out. Omerpaša received them in an unusual manner »³⁹. The reader's attention thus engaged, the emissaries' reception is described.

The rapid succession of events is then related in short, factual sentences until the moment of Alipaša's arrest, which is described in detail. The climax is the description of the journey the old vizier is to be taken on as an object lesson. It begins, typically, with a reference to the general background: the natural circumstances and the prevailing mood of the people⁴⁰. References to natural phenomena vary in Andrić's work: more often than not they are neutral, providing a pause in the text and some of the precise detail with which his writing abounds. Generally speaking, natural phenomena are not described for their dramatic potential, to reinforce or contrast with the action, In

³⁹ P. 29. « Njegovi emisari su odmah krenuli, snabdeveni ne samo uputstvima nego i potrebnim darovima i ovlašćenjima da stave u izgled nove i veće poklone. Ali su bili brži otud nego odovud. Omerpaša ih je primio na neobičan način ».

⁴⁰ This kind of collective background is usually used to set the objective circumstances of a story and contributes to Andrić's distance from his subject.

this case, however, there is a coincidence between the atmosphere of early spring and the mood of unease among the people, and there is a further air of foreboding in the relatively long description of the glass-clear, cold morning of Alipaša's humiliation. This highly evocative description and the exceptional quality of the day: «A Day of Judgment, in which light and shadow do not increase or diminish, and in which everything will remain fixed and unchanging, like a background, until what has to be done is done»⁴¹ — serve to concentrate the reader's attention on the moment and in some measure to counteract the ironic tone of the first part of the story. To ensure the reader's sympathy at this point, the scene is given emotional density by a description of Alipaša's son, as he stands, supporting his father. The dignity of the appearance of these two men in their affliction, conveying something of the static stylization of classical drama, is in abrupt contrast with the ensuing scene of humiliation, in which Alipaša, a man of exceptional height, is commanded to ride a tiny, unkempt donkey. The ineptitude of this order and the confusion that follows when it is clear that it cannot be carried out, the hurried search for a larger mount and the general comment that this is the kind of order that is given in times like these, at a distance from the actual circumstances, with a combination of malice and zeal, combine to destroy completely the impression of grand ritual and dignified drama created by the opening of the scene — from archetypal figures, carrying out 'what has to be done', the actors are reduced to confused, inept men; the static scene is broken up by haphazard movement. Even when the mangy mule has been brought, the procession cannot move off as the commander now insists that Alipaša ride facing the mule's tail as was laid down, and the captain points out that this will only be necessary as they approach towns and villages. The effect of humiliation conveyed by this confusion is immeasurably greater than if the former vizier had simply been made to sit on a reasonably sized donkey as the order had decreed: the whole procession is given

⁴¹ P. 34. «... to je Sudnji dan u kom svetlost i senka ne rastu i ne opadaju i u kom će sve ostati ukočeno i bez promene, kao pozadina, dok se ne izvrši ono što treba da bude izvršeno».

human dimensions, which reduce the heroic quality of the vizier's courageous denunciation of Omerpaša as he is carried through the towns over which he once ruled. This protestation is his last link with the years of his power and after a few days he falls silent. The change which is described as coming over his physical appearance reflects the inner change: as the trappings of power fall away, so do the man's pretensions to it. His face, when it shows any trace of life, comes increasingly to express «the mild disorientation and devotion of a mendicant dervish»⁴². And, stripped like this to his human essence, with no further pretensions to position or power, the man gradually acquires real, tranquil stature⁴³. Denied the possibility of resistance, he is forced into himself and finds peace so that he feels an urge to comfort and encourage the anxious villagers and townspeople as they watch him pass. This is a vivid example of that altered perspective that plays such a central part in Andrić's writing: «From the pedestal of his suffering, as from the highest mountain⁴⁴, he said that he made out and understood some truths about human beings and human relationships, more clearly than ever before in his life»⁴⁵. Typically Andrić leaves the image of the fallen vizier on his mangy mule to speak for itself: Alipaša was prevented from explaining his new understanding by the shot that killed him. For Andrić, a truth that could be directly told in words would not be worth the telling, fundamental truths can only be embodied in images⁴⁶. The narrator makes no attempt to interrupt this account or to com-

⁴² P. 40. «On bi odavao blagu izgubljenost i predanost derviša-prosjaka».

⁴³ An extreme example of this same process is the central character of *Trup*.

⁴⁴ Mountains are of course another vital image in Andrić's work.

⁴⁵ P. 41. «Sa postolja svoga stradanja, kao sa najviše planine, on je sagledao i uvideo, kaže, neke istine o ljudima i ljudskim odnosima, bolje i jasnije nego ikad ranije u svome životu».

⁴⁶ Here Andrić is in tune with much modern writing that depends on symbol, and with Yeats's famous statement in one of his last letters: «Man can embody truth, but he cannot know it».

ment: « Every story is, in its own way, and at a given moment, sincere and true, and it must be heard and accepted as such »⁴⁷.

★

In one of his essays on Vuk Karadžić⁴⁸, Andrić has given one of the most useful insights into his attitude to writing: typically it is in brackets and therefore a general observation in the name of the author and not merely a comment on the writer under consideration. He refers to « this calm (a calm which is indispensable for a good writer, for the writer must enrapture his readers and not himself fall into raptures before them)... »⁴⁹. It is precisely this *calm* that characterizes Andrić's style and makes difficulties for anyone seeking to analyze it: it is a style subordinated completely to the requirements of the moment, from which the author has consistently sought to eliminate himself, in order to let the scenes and characters described as far as possible « speak for themselves »⁵⁰. The effect overall is one of neutrality. Andrić's intention is carried out through his selection and presentation of situation and character. This intention may vary from work to work, according to the point of view from which it is written, so that it is impossible to say that the description of a man's rise to power, as that of Alipaša, will always be treated ironically or that Andrić will always, as in this story, use a description of natural surroundings to enhance the emotional colouring of a scene. Such variations of intention can be clearly seen in the treatment of the inhabitants of Višegrad and Travnik in *Na Drini ćuprija* and *Travnička hronika* respectively: in the first it is the writer's intention to

⁴⁷ P. 42. « A svaka priča je, na svoj način, i u određenom trenutku, iskrena i istinita, i kao takvu treba je saslušati i primiti ».

⁴⁸ *O vuku kao piscu*, vol. 13, p. 80.

⁴⁹ Ibid, p. 90. « Sa takvim mirom (mirom koji je neophodan dobrom piscu, jer pisac treba da zanosi čitaoca a ne da sam pada pred njima u zanose)... ».

⁵⁰ Several critics have described this « calm », notably Berislav Nikolić, *Smirenost Andrićeve kazivanja*, in « Naš jezik », knj. IX, br. 1-2, 1958.

convey a sense of community, and he therefore concentrates his attention on elements of their common heritage that bind the townspeople together, while, in the second, it is the isolation of the individual that is stressed and consequently the disharmony and mutual distrust of the people of Travnik. At some moments it is Andrić's intention to convey the full drama of a situation, as in the scene of the donkey, at others, as in the brief account of Alipaša's meeting with Omerpaša Latas, the dramatic potential of a particular scene is played down. Whatever the precise flavour required by Andrić's intention at a given moment, however, the inherent drama, poignancy or horror of a particular situation will be conveyed not through the emotive or colourful language in which it is expressed, but by concentration on significant detail.

If there is a consistent feature of Andrić's style that can be identified, it is this insistence on precise, concrete detail. Such a procedure is absolutely appropriate in a writer who denies abstract truths in favour of images, symbols and situations that embody the 'true history of mankind'. Because of this fundamental intention, it appears that detail is not added to give a scene or an object greater 'reality' for its own sake, but specified because the world and our experience of it are composed of details and it is the process of the transmutation of life into legend that is Andrić's preoccupation. The 'message' of his works is inherent in the factual world, as we experience it through our senses: it cannot be abstracted from it.

To use Andrić's own favoured image of the bridge: through his selection of appropriate detail the writer forms a bridge between the visible, audible, tangible world and the minds of his readers⁵¹. The 'message' conveyed through a symbol, or the strength of a particular scene or character depends for its vitality on the precision of the experience. To take an example from the story we have been considering: the details describing the exact position of Omerpaša's hands and the exact number

⁵¹ Goy, op. cit., p. 326, also finds it appropriate to use the image of the bridge in his conclusion: « His objectivity is really the objectivization of a personal dilemma, a bridging of the chasm between the writer himself and humanity ».

of soldiers standing behind him when Alipaša's messengers are brought before him are not strictly necessary to the progress of the story⁵². The fact that they are specified, however, suggests something of the visual impact of the moment on the two messengers: as they recall their discomfort and fear it will always be in terms of that moment as they experienced it through their senses, and not the abstract 'fear' it evoked in them. It is partly through the use of such detail that Andrić succeeds in eliminating himself.

We have seen that the presentation of individual stories seeks to remove the author either by the use of a dramatized narrator, or by telling the tale from the point of view of one central character. Depending often on the intrinsic weight of the story, Andrić will go to more or less elaborate lengths to give the narrator authority for his tale: generally, the more striking the central image of the piece, the less elaborate this device will be, since the image 'speaks' for itself. So, for example in this volume, the tale of the slave girl, *Robinja*, needs no intervening narrator⁵³.

The story, thus 'cut off' from its creator, must strive to impress itself on the minds of its readers through its own intrinsic strength. By relying on precise detail, which includes specific geographical and historical settings, the author invests the story with authority: it must be felt as far as possible to arise out of 'real' circumstances, independent of the author's *imagination*.

In the tale *Priča* in this collection, describing the technique of a popular teller of tales, Andrić has given a clear enough insight into his ideal of unobtrusive narrative technique:

«Listening to his story-telling, you feel that it is life itself, abundant and varied life, telling its own story, and Ibrahim-efendija merely breaks in from time to time, at the key

⁵² For an account of the relationship between 'superfluous detail' and the 'ideal narrator', see Milošević, *Andrić i Krleža kao antipodi*, Slovo ljubve, Belgrade 1974, pp. 120-178.

⁵³ *Rzavski bregovi* is perhaps the clearest instance as not only is no narrator mentioned, but there is no central character.

moments, with a word or two, as though he were himself one of the audience...»⁵⁴.

This is precisely how Andrić proceeds in his stories: he either leaves them on their own, their tone dependent on the personality or experience of the protagonist, or he lets them emerge from the mouth of a third party. Occasionally, however, his own voice is heard: either through the unobtrusive use of the first person plural possessive pronoun, which involves both narrator and audience — «That's how it is in our country...» — or through a direct general comment provoked by the matter of the story itself, an observation in brackets, made in passing. Paradoxically, perhaps, such apparently naive interventions do not intrude, or interrupt the calm surface of the narration, they increase the distance between the story and the narrator, by making him appear himself to be witnessing, rather than manipulating the tale.

E. C. Hawkesworth

⁵⁴ *Kuća na osami*, p. 119. «Slušajući njegova pričanja izgleda vam da to život, bogati i raznoliki život, priča sam o sebi, a Ibrahim efendija upada samo s vremena na vreme, na presudnim mestima, sa reč-dve, kao da je i sam slušalac...».

'DUCHOVENSTVO E POVESTI
NEL CONTESTO CULTURALE DEL SECOLO XVII

1. Vita del *duhovenstvo*, desiderio di riforma e reazione laica.
2. Le *povesti* e la parodia del modello.

1. A partire dal 1589 — anno dell'instaurazione del *patriaršestvo* — a capo della Chiesa russa è il patriarca *moskovskij i vseja Rusi*. Sottostanno a lui i metropolitani, gli arcivescovi e il clero, « bianco » e « nero » (*beloe e černoje duhovenstvo*). Fanno parte del *beloe duhovenstvo* i popoli della città e dei villaggi, i diaconi e i sacrestani. In genere, i giovani che decidono di entrare nel *beloe duhovenstvo* continuano su una via già scelta e percorsa dai padri; ma non sono rari i casi in cui sono gli stessi villici ad avviare i propri figli alla vita ecclesiastica¹. Il *černoje duhovenstvo* è, invece, costituito da persone provenienti da diverse classi sociali (da quella contadina alla impiegatizia e dal *dvorjanstvo* al *bojarstvo*) che per vocazione, ma a volte anche perché costrette (ne è un esempio il principe Vasilij Ivanovič Patrikeev), prendono gli ordini monacali. Gli appartenenti al *černoje duhovenstvo* — se proprietari di vasti possedimenti terrieri — godono di privilegi pari a quelli dei ricchi feudatari, laddove il *beloe duhovenstvo* vive del proprio lavoro

(¹) « Служба к церкви рассматривалась как одна из мирских выборных служб. Чтобы быть избранным, нужно было быть грамотным и пользоваться известным уважением среди местного населения » (N. V. Ustjugov i N. S. Čaev, *Russkaja cerkov' v XVII v.* [nel testo per un errore tipografico si legge « v XVIII v. »], in *Russkoe Gosudarstvo v XVII veke. Sbornik Statej*, Moskva 1961, p. 296).

e delle elemosine dei parrocchiani, ed è, per di più, tenuto ad inviare la decima al vescovo da cui la parrocchia dipende².

Sul finire del XVI secolo la situazione per i possidenti di condizione religiosa si va alquanto mutando in seguito alla proibizione fatta ai monasteri di acquistare nuove terre, e ciò perché i religiosi — a differenza dei laici — sono esentati dal pagare tributi all'erario, sicché lo Stato non trovava alcun vantaggio nell'incremento delle proprietà ecclesiastiche. Nel XVII secolo, inoltre, con l'accentrarsi dei poteri nella persona del sovrano, viene istituito il *Monastyrskij Prikaz* che, fra gli altri compiti, ha anche quello di tutelare gli interessi dello Stato nelle controversie con i monasteri, di regolamentare la pratica ecclesiale e di revisionare i testi liturgici.

La riforma colpirà, in particolar modo, il clero delle parrocchie (*prichodskoe duchovenstvo*), i *tjaglye popy*, secondo l'espressione del tempo. Non solo non saranno più i parrocchiani a scegliersi i popi e i diaconi, ma si vieterà a questi ultimi la libertà di trasferirsi volontariamente da una parrocchia ad un'altra e la facoltà di esercitare un mestiere sussidiario. Infine si istituirà una tassa per le cerimonie religiose di cui godrà l'arcivescovo; il quale assorbirà ogni provento delle parrocchie. Gli esattori degli arcivescovi eseguono scrupolosamente questo ultimo mandato:

все подати собирать без недобору (...) с большим поспешением днем и ночью (...) а на ослушников правити без всякия пощади.

E non indulgono: esigono il pagamento delle tasse, «с прибавкою», e denunciano gli inadempienti che saranno condannati a scontare, in catene, le pene della prigione³.

L'intervento statale, avocando a sé la scelta delle più alte gerarchie ecclesiastiche, aveva finito per sottrarre ad esse il segno essenziale della spiritualità che in passato scaturiva invece da una forma di investitura che partiva dal basso. Si instaura,

(²) N. V. Ustjugov i N. S. Čaev, *Russkaja cerkov'*..., p. 297.

(³) N. M. Nikol'skij, *Istorija russkoj cerkvi*, Moskva-Leningrad 1931, pp. 123-124.

dunque, una situazione di sfiducia verso i capi e di oppressione sui governati. La situazione diviene insostenibile soprattutto per il *prichodskoe duchovenstvo*. Questo verserà in una condizione di servaggio pari a quella dei contadini. Fra il clero della parrocchia prende a insorgere l'odio per le autorità ecclesiali:

сельские попы прониклись ненавистью и негодованием по отношению к князьям церкви и проявляли еще свое недружелюбие до начала раскола в весьма осязательной форме — вместе с прихожанами попы били и увечили архиерейских десятильников, не хотели судиться у архиериев и презирали архиерейское благословение. (⁴)

Per siffatti interventi autoritativi il *duchovenstvo* (sia il *beloe* sia il *černoe*), nel XVII secolo, cade in una crisi profonda: la sua condotta cessa di essere informata soltanto al 'divino insegnamento'. La realtà ci è ben nota attraverso i documenti dell'epoca.

Di grande interesse — a questo proposito — è un passo della *Žalovannaja gramota*, dell'anno 1687⁵, inviata da alcuni monaci della *Vepreva Pustyn'* allo zar Ivan Alekseevič e a suo fratello Petr, e da costoro trasmessa all'archimandrita del *Troickij Danilovskij Monastyr'* di Pereslavl' Zaleskij. Il documento è una aperta denuncia contro i superiori dell'eremo:

(...) архимандрит де со слугами ту пустыню раззоряют и братью разогнали (...) втой пустыне строители были часто перемененные пьющие и братья была схожая и жили самовольсвенно не по монастырскому чину и иночеству пили и бражничали и церковь Божия стояла у них без пеня и от того их самовольственного жительства монастырь истощился и раззорился а они-де старинные жители и обе-

(⁴) V. P. Adrianova-Peretc, *Očerki po istorii russkoj satiričeskoj literatury XVII v.* (d'ora in poi *Očerki*), Moskva-Leningrad 1937, p. 50.

(⁵) «Дана сия наша государская жалованная грамота в нашем царствующем граде Москве лета 7195 (1687) году февраля в 28 день». La *gramota* è conservata nel Muzej Cerkovnyj Drevnostej (N 15) di Rostov ed è stata pubblicata da A. A. Titov (*Vepreva Pustyn'*, Jaroslavl' 1887, pp. 3-11).

щальники жили у них во всяком теснении и поругательстве да те же де строители и схожая братья пропився бродили по миру с иконами и деньги собирали обманом будто на церковное строение и те деньги пропивали на кабацах и от того пьянства многие строители и старцы померли (...) в Вепреве пустыне прежние строители и братья пили и бражничали и жили неблагочинно и церковь Божия стояла без пения (...) строитель старец Петр живучи в той пустыне пил и бражничал и всякое безчинство чинил и за вину на патриаршем десятильничье дворе в смирении был (...) та пустыня от часто переменных и пьющих строителей раззоряется совсем и церковь Божия стоит без пения (...).⁽⁶⁾

In *Očerki po istorii russkoj satiričeskoj literatury XVII v.* l'Adrianova-Peretc riporta una *čelobitnaja* dei monaci del monastero Vjazenskij Predtečev della metropolia Sarskaja e Podonskaja, volta contro l'archimandrita Feodosij.

Il documento risale agli anni 1686-1690, e cioè al periodo nel quale Feodosij ricopriva appunto la carica di archimandrita:

Архимандрит Феодосий всегда пьет, ездя по гостям, и в своей келье, в день и в ночь (...) и напився пьян нас бьет напрасно своими руками и в чепь всегда сажает безвинно (...) бранит неподобными слэзами всячески (...) Приехав из гостей пьяной или напився в своей келье приход в церковь во время божественного пения стоит на своем месте немирно, на братью кричит и бранит напрасно испед с своего места иных бьет и тэм чинит церкви мятеж (...) Да он же архимандрит Феодосий посылает во Ильинский девич монастырь ко игуменье крупы гречневые и овсяные, и мукы оржаную и пшеничную, и масло конопляное и коровье, и яйцы и рыбу, вино, и пиво и солод и овес и хмел почасту. И отослав и сам ездит в тот Ильинский девич монастырь ко игуменье почасту же и приезжает после вечерни поздно и в ночном часу пьян.⁽⁷⁾

Non tutti i religiosi tuttavia somigliano ai monaci di questi due monasteri, che nella loro denuncia palesano ancora una dirittura morale. Anche fra i sottoposti vi sono preti che pre-

⁽⁶⁾ A. A. Titov, *Vepreva Pustyn'...*, pp. 6-8.

⁽⁷⁾ *Očerki*, p. 104.

dicano la carità e la povertà, ma che sono essi stessi avidi e ingordi. Non era raro che le popolazioni della campagna che avevano sentito proclamare dal pulpito che: «пьяницы царства небесного не наследят», avessero poi veduto per le strade e nelle bettole popi malfermi sulle gambe per l'ubriachezza.

A un simile decadimento morale veniva ad aggiungersi, nel clero, l'aggravante di una cultura di infimo livello. La crisi si denuncia negli stessi testi liturgici che presentano errori di trascrizione a tal segno gravi da compromettere la trasmissione fedele dei dogmi; e non sono molte le persone capaci di svolgere, con un minimo di validità, le funzioni di ministri del culto e, con esse, i compiti connessi. I popi, in assoluta carità, dovrebbero istruire gli *stavlenniki*, ma ormai per la rilassatezza in cui sono caduti i costumi, si giunge a un completo fallimento della formula medioevale «scientia donum Dei est, unde vendi non potest». È solo in cambio di forti compensi in danaro o in natura che ora viene impartito ai giovani un insegnamento sommario, limitato a due tre preghiere da recitare alla presenza dell'arcivescovo al momento di ottenere da lui la *stavlennaja bumaga* che consentirà loro di entrare a far parte del *beloe duchovenstvo*.

La condotta di alcuni religiosi, se discredita la loro persona, ha per sua peggiore conseguenza quella di coinvolgere nella disistima dei fedeli l'intero *duchovenstvo*, di esautorare l'autorità ecclesiale, di trascurare la pratica religiosa, e perfino di far soggiacere a dubbio la veridicità dei testi sacri. I fondamentali principi cristiani, in sostanza, appaiono ormai adulterati e obliterati nella prassi di una vita religiosa profondamente inquinata da interessi materiali.

Di fronte agli effetti così sensibili di questa crisi religiosa, le autorità sia ecclesiastiche sia statali cercano di correre ai ripari, si sforzano di intervenire con misure energiche sul clero e, soprattutto, sul *beloe duchovenstvo*.

Nel 1650 l'arcivescovo di Rjazan', Misail, rivolge un appello ai fedeli, perché essi inviino alla scuola dei popi solo persone adulte:

в попы 30 лет а во дяконы 25 лет (...) добрые и благочинные, и искусны и грамоте учены, а не зорщики, и не косторы,

и не бражники и не ярыжники. А молодых ставленников и воров и бражников к нам не присылать. ⁽⁸⁾

Già prima, nello stesso documento, aveva raccomandato:

А вы б соборные и иные священники и дьяконы, потому и хмельного пития в домех своих не держали и по кабакам не ходили б и в иных местах нигде не пили. А в церквах бы божиих везде у вас во вся дни без всякого церковного пения не было (...) а будет учнут попы вас ослушатися и запиваться и церкви божии будут у них без пения, и вы б, игумены, тех пьяных попов и дьяконов и церковных дьячков велели имать и сажать в смиренье. ⁽⁹⁾

Per sanare il malcostume i *prikaznye služilye* sono mandati ad ispezionare parrocchie e monasteri. Con lo stesso scopo lo zar Aleksej Michajlovič invia al Ferapont Monastyr' il 'funzionario' Stefan Naumov, il quale — compiuta la sua missione — redige una *žaloba* sulle condizioni disastrose, nelle quali aveva trovato il monastero, causate dalla condotta dell'igumeno Afanasij e dai suoi più stretti collaboratori. Secondo le parole di Stefan, costoro

монастырь и всю монастырскую вотчину запустошили и пропили без остатку (...) пьют и бражничают безобразно и напився пьяни дерутца до крови и в монастыре у них смертное убиство от их безчинства и безмерного пьянства чинитца (...) из монастырского хлеба пива варят и вино курят и на монастырские казенные деньги про них вино покупают безпрестанно. И тем они безчинством своим монастырь пропили и разорили и монастырскую вотчину всю запустошили. ⁽¹⁰⁾

Nel palazzo del patriarca si 'organizzano' le *temnicy*, una sorta di prigioni, dotate delle tradizionali catene di ferro e dei ceppi di legno, nelle quali il religioso reo è rinchiuso e sottoposto alla *corvé* di stacciare la farina destinata alla « *patriarsaja chlebnja* ».

⁽⁸⁾ N. I. Dubasov, *Rjazanskij Archiepiscop Misail*, in « *Istoričeskij Vestnik* » 1889, okt., p. 112.

⁽⁹⁾ N. I. Dubasov, *Rjazanskij Archiepiscop Misail...*, p. 111.

⁽¹⁰⁾ *Očerki*, pp. 103-104.

Nikon, già archimandrita del monastero Novospasskij di Mosca, e conseguentemente al corrente dello stato delle cose, non appena investito della carica di patriarca, getterà nelle *temnicy* addirittura una folla di religiosi, appartenenti al *duchovenstvo* sia *černoe* sia *beloe*, che hanno trasgredito la regola.

Il diacono Paolo, di Aleppo, che aveva accompagnato il patriarca di Antiochia Macario in un suo viaggio a Mosca (attorno al 1655) ci tramanda questa sua testimonianza:

при каждой палате патриарха Никона находилась темница с железными цепями и деревянной колодой. Если кто-нибудь из высшей монастырской братии или белаго духовенства учинял какойнибудь проступок, того засаживали в цепи, и он должен был просевать муку для пекарни, пока не выполнит своего наказания (...) Точно также и при Епископских дворах были темницы с железными цепями и колодами, куда сажали непорочных. ⁽¹¹⁾

La critica al malcostume del *duchovenstvo* si esplicita oltre che attraverso relazioni ufficiali, denunce o petizioni firmate e testimonianze anche sotto una forma epistolare che sarà tipica dell'epoca: la lettera anonima (*podmetnoe pis'mo*), fatta circolare, quasi un manifesto, fra la popolazione. L'anonimia consente rappresentazioni di un realismo spietato che ufficialità e responsabilità personale infrenavano. Agli occhi di chi scrive non fa velo alcuna remora. Il *pis'mo* di cui qui riporto una parte risale al dicembre 1660 e si riferisce al *duchovenstvo* della capitale:

(...) несть уже ни единого епископа, чтобы жил по-епископски, ни одного священника, чтобы жил по-священнически, ни инока, чтобы жил по-иночески, ни христианина, чтобы жил по-христиански; вси свой чин презреша: игумени оставиша свои монастыри и возлюбиша со мирскими женами и девицами содружатися; а попове, оставивше учительство, и возлюбиша обедни часто служить и кадило

⁽¹¹⁾ L. P. Ruščinskij, *Religioznyj byt russkich po svedenijam inostrannyh pisatelej XVI-XVII v.* in « *Čtenija OI DP* » III (1871), pp. 150-151.

от грабления и от блуда на жертву Богу приносить и мерзостное и калное свое житие всем являти, и благочестием лицемерствующея, мняще частыми обеднями Бога умилостивити, недостойни и пьяни, помрачени различными злобами, и слова божия и слышать не хотящя. (12)

L'origine laica di questo testo è assai probabile anche se non certa. I laici, pure se ancora non divenuti veri e propri eretici, ostentano verso le cose ecclesiali una libertà di pensiero spregiudicata (verranno chiamati *vol'nomyslye*), rivolgono i loro strali contro il rituale religioso, rinnegano il culto delle icone e non riconoscono dignità ai Santi. Alcuni si limitano ad una reazione meno clamorosa e circoscritta al comportamento: non rispettano i giorni di digiuno, disertano le funzioni religiose. Forse, anche in questo caso, ci troviamo dinanzi a quella « religiosità laica » di cui ci parla il Morghen¹³: essenzialmente antiecclesiastica, schietta e potente espressione di un individualismo religioso che trova la sua giustificazione nella massima apostolica « oportet obedire magis Dei quam hominibus ».

Negli ambienti laici se talvolta s'incontra questo tipo di critica dall'« interno » per lo più prevalgono, però, indifferenza e disinteresse per le cose di Dio e della Chiesa.

La posizione che molti laici vanno assumendo risulta già palese nei primi decenni del secolo. Quanto mai significativo mi pare, a tale riguardo, un *poslanie* stilato intorno al 1622 e inviato dal patriarca Filaret all'arcivescovo di Sibir' e di Tobol'sk:

(...) в Сибирских городах служилые и тамошние люди живут не по-христиански, не по преданиям Св. Апостолов и Св. Отцев, а по своим скверным похотям. Многие русские люди (...) крестов на себе не носят и постных дней не хранят, пьют и едят, и всякие скаредные дела делают вместе с бусурманами. (14)

(12) N. M. Nikol'skij, *Istorija russkoj cerkvi...*, p. 97.

(13) R. Morghen, *Medioevo cristiano*, Bari 1968, p. 253.

(14) Makarij, *Istorija russkoj cerkvi*, Sankt-Peterburg, t. XI, 36.

Col passare del tempo l'atteggiamento del laico si farà ancora più estraneo alle istanze del sentire religioso¹⁵. Si poteva, certo, rimanere disorientati nell'apprendere che i testi religiosi, letti e ascoltati fino allora con fiducia, non erano quelli canonici, nel constatare che la Chiesa si era scissa in due per il *mnogoglasie* e l'*edinoglasie*, e nel venire a sapere che fino allora non ci si era genuflessi né ci si era fatto il segno della Croce nel modo giusto¹⁶, e sentirsi ancora più smarriti allorché, al Concilio della primavera del 1654, il patriarca Nikon aveva proclamato che la Chiesa russa si era resa colpevole di aver trasgredito il « vero » rito e la « vera » pratica ecclesiale.

D'orientamento, assoluta irriverenza e spirito dissacratorio si paleseranno anche nella narrativa dell'epoca.

2. Connotazione precipua delle *povesti* secentesche — in cui la fantasia, intesa come immaginosa evasione della realtà, non trova spazio — è, come ho già notato¹⁷, la stretta adesione ai fatti del tempo. Tale adesione, certo, non è scindibile dal processo di larga secolarizzazione che si andava attuando nella Moscovia.

È chiaro che questo interesse spiccatamente realistico dovesse essere vivamente sollecitato anche dallo spettacolo degli avvenimenti offerti dalla vita del *duhovenstvo*. Quanto aveva fatto e faceva oggetto delle *čelobitnye*, delle relazioni ufficiali, delle lettere anonime, rivive nella narrativa del secolo proprio per quell'esigenza di adesione al « reale » che informa la cultura del tempo e che, in questo caso, risulta più forte per una sorta

(15) « Прежде всего ревнители стремились бороться с религиозной индифферентностью населения предпочтительнее игры и развлечения посещению храмов » (N. V. Ustjugov i N. S. Čaev, *Russkaja cerkov'...*, p. 308).

(16) Vedi la *pamjat'* del patriarca Nikon del 1653: « не подобает во церкви метания творити на колени, не с пояс бы вам творити поклоны, еще же и тремя персты бы есте крестились » (N. V. Ustjugov i N. S. Čaev, *Russkaja cerkov'...*, pp. 310-311).

(17) I. P. Sbriziolo, *Valore e carattere delle povesti secentesche*, « AION Sezione slava » XVI-XVII (1973-1974), pp. 57-75.

di scontro tra l'impegno morale (o moraleggiante) della nuova società laica e la religiosità scaduta del clero.

Le *povesti* sul tema che qui mi interessa non ci permettono soltanto di constatare che disagio e malessere esistono nel laico, ma anche di valutare la misura di questi stati d'animo.

Si tratterà di componimenti corali, in cui l'autore trae le mosse da una puntuale osservazione dei fatti: malcostume dei popi (*Povest' o pope Save*)¹⁸, vizio del bere (*Kaljzinskaja čelobitnaja*)¹⁹, ipocrisia del religioso bigotto (*Povest' o kure i lisi-*

⁽¹⁸⁾ La *Povest' (o Skazanie) o pope Save* ci è nota in tre copie del XVIII secolo e in un frammento, contenente i primi dieci 'versi', anche del XVIII secolo. Nella ricca Kadaševa Sloboda — ove è ambientata la *povest'* — la cura delle anime è affidata a Sava, un pop (del tipo di cui ebbe a lamentarsi l'arcivescovo Misail; vedi p.159) che si dà gran da fare per riunire nel *prichod* dei SS. Cosma e Damiano gli *stavlenniki* allo scopo di ricevere, in cambio di una istruzione che non darà, danaro e beni in natura.

⁽¹⁹⁾ Le copie pervenuteci della *Kaljzinskaja čelobitnaja* risalgono tutte al XVIII secolo. Soltanto due di esse potrebbero esser fatte risalire al XVII o — al più tardi — ai primissimi anni del secolo seguente, ad un tempo molto vicino, quindi, agli anni in cui Gavriil — che in essa viene menzionato — ricopriva nel Kaljazin Monastyr' la carica di archimandrita (attorno al 1681). Quelle che, con sicurezza, possono essere datate XVIII secolo, sono suddivise in paragrafi, il che ha fatto pensare che siano state redatte dopo che venne reso noto l'ukaz di Pietro I che stabiliva « как челобитные, так и доношения писать по пунктам » (« *Polnoe Sobranie Zakonov Imperii*, N. 4344).

Nella 'finzione' sono appunto i monaci del Troickij Monastyr' che rivolgono la loro *čelobitnaja* a Simon, arcivescovo di Tver' e di Kašin (e in queste città un certo Simon ricoprì la carica di arcivescovo tra il 1676 e il 1681) per lamentarsi dell'archimandrita Gavriil che « живет (...) не гораздо, забыл страх божий и иноческое обещание » (*Russkaja demokratičeskaja satira*, a cura di V. P. Adrianova-Peretc, Moskva-Leningrad 1954, p. 65). L'asserzione è assurda: in effetti Gavriil è un archimandrita 'd'altri tempi', ligio alla severa regola monastica, ben diversa da quella che 'si son data' quei monaci. Il Troickij Kaljazin Monastyr', situato sulla riva sinistra del Volga, dirimpetto alla città di Kaljazin, era stato fondato da Makarij di Kaljazin, e — a quanto riferisce il metropolita Daniil — sin dal suo nascere non godé di buona fama (V. Žmakin, *Mitropolit Daniil i ego sočinenija*, Moskva 1881, p. 215). Come non godevano di stima anche altri monasteri;

ce)²⁰. E si tratterà di scritti, al tempo stesso, a 'protagonista' in cui il personaggio possiede, in misura maggiore o minore, tratti che costituiscono una generalizzazione di tipi esistenti nella

« Однако картины монашеской жизни, изображенные в сатире, были характерны не для одного лишь Калязинского монастыря, а для многих русских монастырей на протяжении чуть ли не всего XVII в. и позднейшего времени. Недаром в применении к монастырскому обиходу даже сложилась поговорка: Правый клир поет, левый в алтаре пиво пьет » (N. K. Gudzij, *Istorija drevnej russkoj literatury*, Moskva 1956, p. 422).

⁽²⁰⁾ La *Povest' (o Skazanie) o kure i lisi* deve essere stata composta nei primi decenni del XVII secolo, visto che lo *stol'nik* Ivan Begičev la cita in un suo *poslanie* considerandola uno « смехотворное письмо » di quel tempo, certamente non « душеполезное » (*Istorija russkoj literatury*, a cura di V. P. Adrianova-Peretc, D. S. Lichačev ed altri, Moskva-Leningrad I 1958, pp. 303-304). Di notevole interesse e per la storia del documento e per il tema trattato sono le pagine degli *Očerki* (163-190) che l'Adrianova-Peretc premette al testo letto secondo la copia del *Sobranie Zabelina* 536 (855) della seconda metà del XVII secolo, collazionata in nota con le varianti presenti in altre due copie (quella del GIM [N. 669] dei primi decenni del XVIII secolo e quella del *Žitomirskij Sbornik* dell'AN SSSR degli inizi dello stesso secolo). L'autore nel tradizionale scontro tra i due animali — appunto il gallo e la volpe — 'peccatore' l'uno e 'predicatore' l'altro, denuncia la santimonia più spregevole. Con l'aggettivo 'tradizionale' che ho sopra usato non intendo assolutamente sottolineare il carattere non-russo della *povest'*, perché anzi in proposito concordo pienamente con quanto leggo nella *Istorija russkoj literatury* (t. I, p. 308): « Наделив лисицу внешним благочестием, ханжеской кропотью и смирением, автор этим приемом раскрыл свой сатирический замысел — обличить формальное благочестие, лицемерие, жадность духовенства. Тесно связанное с народными сказками о хитростях лисицы, отражающее реалии русской исторической деятельности XVII века (...) Сказание создано на русской почве, а не явилось отрывком германо-романского животного эпоса, каким пытались его представить компаративисты ». E voglio aggiungere che anche se è facile riferirsi ai *Reineke* e al *Renard*, questo riferimento per me significa soltanto che il racconto-base è facilmente adattabile. E lo scrittore russo è riuscito ad adattarlo bene alla realtà del tempo spogliandolo del sarcasmo tipico di quel racconto e rivestendolo di un certo tono serio in grazia proprio delle tante citazioni (per un esempio vedi n. 42)..

realtà del giorno. Come nella cultura russa arcaica e nei modelli della greco-tarda e bizantina l'analisi caratteriologica si arrestava in genere al tipo senza giungere alla concretezza della persona, così accade anche nelle *povesti*. Tuttavia gli scrittori, pur senza ancora pervenire dal tipico all'individuale, riescono a non creare stereotipi. Prediligono essi un concreto da attribuirsi al tipo più che all'individuo. È per questo che il lettore non viene informato sul protagonista, né su alcuna cosa che trascenda la sua partecipazione a quella vicenda e che gli dia una dimensione completa. È per questo ancora che gli autori non escogitano un nome per il protagonista, perché questi — incarnando un tipo — non ne ha alcun bisogno. Non a caso, perciò, anziché un nome proprio gli viene imposto un nome comune che sintetizzi l'intento che all'autore suggerisce il tema (*bražnik, pop, lisica*; etc.). Né deve sviare il nome di Sava del pop eponimo dello *skazanie*, perché esso, forse, è stato scelto per un diverso motivo²¹.

Il primo scopo degli autori è quello di far concentrare l'attenzione su di una vicenda della realtà del tempo ben nota a tutti (una minesi quanto mai chiara), per giungere, operandovi sopra con l'estro, in alcuni casi, ad una comicità fatta di situazioni burlesche²² e, in altri, conferendo veste di veridicità a

(²¹) A mio avviso, il nome proprio Savva funziona in questo racconto piuttosto come mero elemento ritmico in un giuoco fonico che l'autore costruisce con i termini *slava* e *glava*, ciò risulta evidente dai segmenti seguenti che sembrano quasi avere l'andamento di una filastrocca intessuta nella breve trama del racconto: « Сказание о попе Саве и о великой его славе (...) А зовут ево, попа, Савою, да не мелака он славою (...) Я-де суть поп Сава, да немалая про меня и слава (...) Радуйся, вшизая глава, дурной поп Сава » (*Russk. demokr. satira...* pp. 70, 72). Lo stesso giuoco suggerisce, nell'*ikos* conclusivo, altre assonanze: *rusak/durak, šejal/zvenjal/seja* (vedi n. 45).

(²²) Riporto, a mo' d'esempio, un passo dallo *Skasanie o pope Save*: « (...) он (Sava) по приказам волочитца, ищет, с кем бы ему потегатца и впряд бы ему с ним не видатца.

Да он же по площади рыщет, ставленников ищет и много с ними говорит, за реку к себе монит:

situazioni e ad avvenimenti assurdi, al paradosso²³. In sostanza, in questa adesione alla realtà, in questa attenzione al quotidiano

у меня-де за рекою стойте, а в церкви хотя и не пойте (...)

Аз вашу братью в попы ставляю, что и рубашки на вас не оставляю (...)

По тех мест он ставленников держит, как они денги все издержут, а иных домой отпускает и рукописание на них взимает, чтоб им опять к Москве приполсти, а попу Саве винца привести.

А хотя ему хто и меду привезет, то с радостью возмет и испить любит, и как все выпьет, а сам на них рыкнет: даром-де у меня не гуляйте, подите капусту поливайте, А когда он изволит спать, а ставленником прикажет баню топить (...)

(*Russk. dem. satira...* pp. 70-71)

(²³) Cito dalla *Kaljazinskaja čelobitnaja* che, sotto tale riguardo, può far testo. Ecco perché e come i monaci del Kaljazinskij Monastyr' si lamentano dell'archimandrita Gavriil:

« Да он же, архимандрит, приказал старцу Уару в полночь з дубиною по кельям ходить, в двери колотить, нашу братью будить, велит часто к церкви ходить. А мы, богомольцы твои, в то время круг ведра с пивом без порток в кельях сидим, около ведра ходя, правило говорим, не успеть нам, богомольцам твоим, келейного правила исправить, из ведра пива испрознить, не то, что к церкви часто ходить и в книги говорить. А как он, архимандрит, старца к нам присылает, и мы, богомольцы твои, то все покидаем, ис келей вон выбегаем (...) Аа он же, архимандрит, приказал в воротах с шелепом стоять кривому старцу Фалалею, нас, богомольцев твоих, за ворота не пустить, и в слободу не велит сходить, и скотья двора присмотреть, чтоб телят в хлеб загнать и кур в подполье иосажать, благословение коровнице подать. Да он же, архимандрит, ириехав в Колязин, почал монастырской чин разорять, пьяных старых всех разганял, и чють он, архимандрит, монастырь не запустошил: некому впредь заводу заводить, чтоб пива наварить и медом насытить, и на достальные деньги вина прикупить и помянуть умерших старых пьяных ». (*Russk. dem. satira...* pp. 65-66). Dovrei qui riportare la *čelobitnaja* per intero, ché l'autore sbalordisce il lettore facendo seguire ad una lamentela assurda una sua giustificazione sempre più paradossale; ma cfr. *Russk. dem. satira...* pp. 65-69.

si dichiara nello scrittore russo del 600 una disponibilità se non alla satira come entità letteraria formalizzata, almeno al suo spirito.

È fuori dubbio che gli autori di queste narrazioni non si propongono consapevolmente alcun fine sociale: essi registrano i fatti quotidiani senza suggerire rimedi (ove fosse stato diversamente, il compito di colui che scrisse la *Služba kabaku*²⁴ sarebbe stato assai arduo²⁵, tuttavia lasciano cogliere al lettore attento desideri e aspirazioni di chi quella quotidianità contestava.

Come tutti i documenti dell'epoca, anche queste narrazioni ci sono giunte, purtroppo, adespote e in copie che ci consentono di prendere in esame solo i contenuti, sottraendoci alla possibilità di studiarne il tessuto linguistico (per altro interessante per quell'alternarsi di forme *cerkovno-slavjanskije, delovye* e *razgovornye*), certi come siamo che esso abbia subito alterazioni per mano dei copisti-rifacitori. Nelle copie del XVIII secolo della *Kaljazinskaja čelobitnaja*, ad esempio, oltre alla sostituzione di parole cadute in disuso con vocaboli d'uso corrente (*gosudar'* sostituito da *gospodin*, *inočeskoe* sostituito da *monašeskoe*; etc.) è interessante — come avverte l'Adrianova-Peretc²⁶ il passaggio dall'espressione denotativa « без грамоты » (cioè senza la *stavlennaja bumaga*²⁷) al termine « безграмотные » decisamente connotativo, perché:

возможно, что для читателя XVIII в., т.е. времени, когда уже существовали специальные школы для будущих цер-

(²⁴) La *Služba kabaku* (o *Praždnik kabackich jarižek*) ci è stata trasmessa in tre copie, la più antica delle quali è conservata nel GIM di Mosca (N 3860) ed è datata « лета 7174 ... марта в 4 день » cioè 1666.

(²⁵) Anche se qui la *Služba kabaku* mi interessa per le allusioni che in essa si fanno al *duhovenstvo*, in effetti il bersaglio contro cui si scaglia l'autore è la bettola o meglio il 'negozio' delle bettole, in grazia del quale il governo del tempo ottiene la gran parte dei suoi proventi; cfr. *Istorija russk. liter...* t. I, p. 343, e *Očerki*, pp. 32-33.

(²⁶) *Russk. dem. satira...* p. 257.

(²⁷) Vedi p. 159.

ковнослужителей, этот недостаток попа представлялся более осудительным.

Autori di questi scritti potrebbero essere stati sia dei *prikaznye ljudi* come pure degli appartenenti al *nizšee duchovenstvo*. Gli uni e gli altri erano perfettamente al corrente dello stato di degradazione nel quale viveva il clero e in grado di prevedere quali fossero le conseguenze alle quali tale stato poteva condurre.

Colui che ha scritto la *Kaljazinskaja čelobitnaja* è così puntualmente informato dei fatti del Kaljazin Monastyr' da lasciare adito a supporre in lui un *prikaznyj čelovek* inviato in ispezione dalle autorità, o un ospite del monastero (come fu ospite la famiglia dello zar, unitamente al suo seguito, al tempo della funesta peste del 1654). Certo è, ad ogni modo — come fa opportunamente notare l'Adrianova-Peretc²⁸ — che egli conosceva quanto Stefan Naumov aveva scritto nella sua relazione ad Aleksej Michajlovič²⁹, così come conosceva la *čelobitnaja* inviata dai monaci contro l'archimandrita Feodosij³⁰.

La *Služba Kabaku* è stata, invece, attribuita a un appartenente al basso clero³¹ in base alla conoscenza che l'autore mostra di avere del rituale, della lingua ecclesiastica e dei suoi

(²⁸) *Očerki*, pp. 103-104.

(²⁹) Vedi p. 160.

(³⁰) Vedi p. 158.

(³¹) « Он владеет церковной службой вполне, он не спутает ирмос с кондаком, тропарем или величанием, правильно поместит в должной последовательности парамийные чтения, не забудет предварить, где полагается, каждую песнь стихом, запевом или славой, различает гласы, — словом, поступает в данном случае не как дилетант, а именно как профессионал, основательно изучивший церковную службу. Он хорошо понимает и чувствует церковный язык, улавливает не только отдельные обороты его, которые затем перелицовывает для своей цели, но и ритм церковных песнопений, их звуковую окраску. Заметно, что церковный оригинал находится у него прочно именно в слуховой памяти, и он часто пародирует не смысла, а звуковой рисунок » (*Očerki*, p. 41). Dello stesso parere è N. K. Gudzij; cfr. *Ist. drevn. russk. liter...* p. 428.

costrutti. L'attribuzione convince per l'attenta analisi che l'Adriana-Peretc conduce sugli elementi offertile dal testo e dai modelli in questo assunto³², ma sua conseguenza è quella di caricare di un'intensa gravità circostanziale i colori del quadro che lo scrittore ci dà del *duhovenstvo* se è vero che la descrizione nasce dallo stesso ambiente. Riporto, qui, un passo del testo ricostruito dalla studiosa sulla base delle tre copie pervenute. Dopo il versetto di tono biblico « пьяницы парьствия божия не наследят »⁽³³⁾, l'autore annovera tra i più assidui frequentatori del *kabak* « поп и дьякон; черницы дьячки » e continua:

мечюще одеяние свое, ходяще безпрестани на корчму, друг ко другу глаголаху с похмелья попы и дьяконы, склад чиняху и на мед посылаху на ведро глаголюще: пропьем однорядку темнозеленую да повеселимся, не пощадим кафтана зеленого, сорокоустными денгами окупимся; сие попы помышляюще пьяные, коего бы мертвеца с зубов вдрать, черными сермягами оболчемся и у мужиков во братчинах изопьем и от попадеи жюрбы убежим и опять по старому жити почнем (...) Что ти принесем, веселая корчмо? Кажды человек различныя дары тебе приносит со усердием сердца своего; поп и дьякон — скуфьи и шапки, однорядки и служебники; черницы — манатьи, расы, клобуки и свитки и вси вещи келейныя; дьячки — книги и переводы и чернылы и всякое платье и бумажники попивают (...) понамари (...) воск и свечи приносят.⁽³⁴⁾

Quale stretto rapporto intercorresse tra i contenuti di questa letteratura e i concreti problemi sociali dell'epoca è confermato da quanto nel *Sobor o kabakach* tenuto a Mosca (1652) era stato deliberato in proposito:

« А священнического и иноческого чину на кружечные дворы не пускать и пить им не продавать ».⁽³⁵⁾

Il tema attorno al quale si muovono queste narrazioni è, dunque, la vita del *duhovenstvo*. Malcostume, falsità, smode-

⁽³²⁾ *Očerki*, pp. 41-44.

⁽³³⁾ *Očerki*, p. 61.

⁽³⁴⁾ *Očerki*, pp. 87, 89-90.

⁽³⁵⁾ *Očerki*, p. 33.

ratezza nel bere, disprezzo del proprio abito religioso, ne sono i tratti salienti. Il laico, posto di fronte ad uno spettacolo così degradante, reagisce. Non tollera che coloro che egli era avvezzo considerare guide spirituali, il cui esempio morale era tenuto ad imitare, si comportino così indegnamente.

Il suo disorientamento è attestato in uno scritto dell'epoca, che denuncia, soprattutto, la ormai scaduta dignità dei Santi. Si tratta della *Povest' o bražnike*³⁶ dove è narrato l'incontro, sulle soglie del Paradiso fra un ubriacone i Santi e i Padri della Chiesa³⁷. Anche se si è voluto riconoscere in questa *povest'* il

⁽³⁶⁾ « *Повесть о бражнике* уже в XVII веке была занесена в список *отреченных* — запрещаемых церковью сочинений, настолько противоречило свободное толкование в ней священных текстов принятому господствующей церковью. Повесть сложилась, видимо, в первой половине XVII века. Сатирическое изображение церковных авторитетов, а не защита бражника составляет цель повести » (*Ist. russk. liter...* p. 309). Non mi pare ci siano motivi determinanti per anticiparne o posticiparne la data.

⁽³⁷⁾ Nella *povest'* si legge: « Аз есмь Петр Апостол, поручил мне Господь ключи царства небеснаго ». Бражник рече: « Господине Петр, помниши ли при распятии господни трижды Христа отвер(г)ся (...) тебе не быть в раю? » (...) « Аз есмь Павел апостол, крестил Ефиопскую землю ». « Господине Павел, помниши ли, коли тебе дана власть при Тимире царе архиерей побивати веру Христову, и ты, господине, первомученика Стефана камением побил, о чем ты в раю? » (...) « Аз есмь царь Давид ». « Помниши ли, послал слугу своего Уляна (на воину) да велел его убить, а жену его (Вирсавию) взял к себе на постелью? » (...) « Аз есмь царь Соломан Давидовичь, граде семь на дворе седеть во святая Святых ». И бражник рече: « Господине царь Соломан, помниши ли ты, коли жены своя послушал, а идолом поклонился, Христа отвер(г)ся, и же бы тебе ни едино слово могло и востаси (возгласи?): воскресни, Господи Боже мой, да вознесетя рука твоя, не забуди нищих своих до конца ». Да еще тебе не Давыда ради Отца твоего, и ты бы со агаряны » (*Russk. demokr. satira...* pp. 107-108). In una redazione della *povest'* (pubblicata da Kušev-Bezborodko in *Pamjatniki starinnoj russkoj literatury*, vyp. II) tra i 'non-meritevoli' è anche San Nicola, uno dei santi più venerati dalla Chiesa russa: Бражник же нача у врат рая толкаться, и приде ко вратам святитель Никола. « Кто есть толкущийся у врат рая? »

rifacimento di un motivo occidentale — per altro non bene identificato³⁸ — il fatto anziché diminuire, accrescerebbe il valore del testo come 'documento', ché la derivazione ne resta sovrappiù, e come cancellata, dai colori di una scena che è verace e vivace specchio del tempo. Questa mia opinione trova conforto in quanto qui riporto:

« Развитие фабулы повести, состоящей из одинаково построенных эпизодов, нагнетание которых, как в сказке, усиливает впечатление и подготавливает развязку, интонации живого народного языка в репликах бражника, цитация религиозного — дидактических текстов по славяно-русским их оригиналам свидетельствуют о том, что и эта повесть⁽³⁹⁾ не была переводом распространенного в западноевропейской литературе анекдота о крестьянине или мельнике, препирающемся у ворот рая со святыми. Близость сюжетной основы говорит о том, что этот анекдот мог быть известен русскому читателю, но тема его в *Повесть о бражнике* разработана самостоятельно и повесть, polemизирующая с русской религиозно-дидактической литературой (с поучениями на тему пьяницы царствия божьего не наследят) тесно связана с русской действительностью XVII века ». (40)

La serie di domande e risposte polarizza — a mio avviso — l'attenzione del lettore soprattutto sul motivo dei Santi che,

"Аз есть бражник: хошу с вами в раю во царствие внити". Рече Никола: "бражником зде невходимо в рай: им есть мука вечная и тартар неисповедим!" Бражник рече: "зане глас твой слышу, а имени твоего не знаю: кто еси ты?" Рече Никола: "аз есть Николай". Слышав сия, бражник рече: "ты еси Николай, и помнишь ли: егда святы отцы были на вселенском соборе и обличяли еретиков, и ты тогда дерзнул рукою на Ария безумнаго; святителем не подобает рукою дерзку быти: в законе пишет: не уби(й), а ты убил Ария треклятаго!" Николай, сия слышав, отыде прочь. (*Slovo o bražnike, kako vnide v raj in Chrestomatija po drevnej ruskoj literatury*, a cura di N. K. Gudzij, Moskva 1955, p. 452).

(38) A. Galachov, *Istorija ruskoj slovesnosti*, Sankt-Peterburg 1880, pp. 498-500; M. N. Pokrovskij, *Očerki istorii ruskoj literatury*, Petrograd 1926, p. 243.

(39) Vedi n. 20.

(40) *Ist. russk. liter...* t. I, p. 309.

senza esserne degni, dimorano nel Paradiso; il motivo si aggrava di significato allorché il 'colpevole' non respinge le accuse rivoltegli dall'ubriacone, ma soltanto « отъиде проч посрамлен ». I Santi riappariranno tutti sulla scena, sdegnati prima e rispettosi poi, allorché, in grazia dell'intervento di San Giovanni Evangelista, il *bražnik* varcherà finalmente la soglia del paradiso e si arrogherà il « лутчее место ». (41)

Un quadro altrettanto realistico traspare dietro le figure simboliche dello *Skazanie o kure i lisice*, il cui tema è suggerito dalla falsità dell'atteggiamento dei chiesastici. L'astuta volpe, promettendo « прощение грехов в сем веце и в будущем » invita il gallo a scendere dall'albero, finché quello non cade nel tranello e finisce « в кохти » della *ispovednica*.

Di notevole significato è l'impiego che l'autore di questa *povest'* fa dello slavo ecclesiastico e dei testi liturgici. Coerente con l'opinione che egli nutre nei confronti del santificetur che, per mestiere, ha maggiore dimistichezza con quella lingua e con quei testi, fa usare l'una e citare gli altri e alla volpe e al gallo finché entrambi nutrono speranza di perseguire il proprio scopo⁴². Fa parlare, invece, la volpe con un espressivo quanto

(41) Бражник же вниде в рай и сел в лутчем месте. Святы отцы почяли глаголати: "почто ты, бражник, вниде в рай и еще сел в лутчем месте? Мы к сему месту не мало приступити смели". Отвеща им бражник: "Святы отцы! не умеете вы говорить с бражником, не токмо что с трезвым!" И рекоша вси святии отцы: "буди благословен ты, бражник, тем местом во веки веков!" (*Chrest. po drevn. russk. liter...* p. 452).

(42) Seguiamo lo svolgersi della *povest'*: Отвеща лисица х кuru: (...) Помнишь ли ты, чадо, как во святых книгах пишет: не долго спите и не долго лежите, вставайте рано, молитесь Богу, да не внидете в напасть. Тако ж и в притчах глаголет: много лежать, добра не добыть, горя не избыть чести и славы не нажить, красных риз не насыть, медовья чаши не пить. сладкого куска не есть, умному не быть, в дому господину не слыть, власти не видать, князям милу не быть. А твой глас страшен, всех людей устрашает. А не хочешь ты от меня праведнаго покаяния прияти, и ходишь ты по земли, аки свиния в кале валяешися во гресех своих (...) Сам ты, чадо милое, чтешь притку о мытаре и фарисей:

rude *prostorečie*, quando questa, libera dalla maschera della menzogna, guarda ormai la preda « немилостивым оком, аки диавол немилостивы на христиан ». (43)

La *Povest' o bražnike* e lo *Skazanie o kure i lisice* potrebbero rientrare nei modi della letteratura popolare⁴⁴ per il loro discorso diretto, condotto con frasi brevi, frequenti ripeti-

но и паче погрешить. Тако и ты осужден будеши, чадо мое милое, в мѹку вечную и во тму кромешную. Сиди ко мне на покояние, и да спасешия и прощен будеши во всех грехех своих и внидеши в царство небесное (...) горе тебе, окоянный кѹря, ходишь ты на земле без покояния и не ведаешь, в кой час смерть приидет (...) Чадо мое милое, кѹря, душепопесная моя словеса слышав, давно бы ты сошел ко мне на покаяние (...) И взяла ево лисица в кохти и згнела его крепко, и завопил кѹр великим гласом. И рече кѹр лисице: О мати моя лисица, то ли мне от тебя праведное покаяние? (...) Отвѣца лисица х кѹру с великим гневом и яростью: Кѹря, злодей и чародѣй (...) Помнишь ли ты святыя книги и как в правилах святых отец пишет: одна жена понять по закону, а другую понять для детей, а третью понять чрез закон прелюбодѣяния ради. ли ты лихоц человек, злодей и чародѣй, законопреступник, держеши ты у себя много жен, по двадцети и по тритцати и болши. Как твои не великия суть грехи? (...) И рече кѹр лисице: Послушай, госпожа моя мати лисица! Помнишь ли ты, как в Битиях пишет: земля стало и нача полнитися. Сице плодитися и рогитися и умножите землю. О сиротах и о вдовицах всякое попечение имейте и пекитесь велми, то будите наследницы царства небесного (Russk. demokr. satira..., pp. 73-75).

(43) "И рекла кѹру лисица: Не сѹли ты мне журавля в небе, токмо дай синицу в руки. Не сѹли мне в год, сѹли в рот. А ты у меня и сам в руках, не дарого мне твое красное перья и твои лестныя слова. А я теперь сама галадна, хочу я тебя скушать, чтоб мне с тебя здоровой быть" (Russk. demokr. satira..., p. 77).

(44) Uno dei copisti dello *Skazanie o kure i lisice* (Sobranie Zabelina N 536 (855), ff. 261-265); dà vita ad un rifacimento in chiave più spiccatamente favolistica che, alla chiusa, si discopre palesemente nella tipica *pribautka*

"Кѹру смерть, лисе слава, дьякону сала, попу корова, дьячкам желвак, понаморю болекток, просвирне кѹрок, и всему тому конец".

zioni e citazioni. Modello stilistico cui si attengono gli autori di questi scritti è il cosiddetto *skazočnyj stil'*.

Diverso è il discorso per la *Povest' o pope Save*, la *Služba kabaku* e la *Kaljazinskaja čelobitnaja* a giudicare le quali mi sono trovata in un certo imbarazzo: è legittimo considerarle « racconti » o « narrazioni » nel senso più lato e vago della parola? Il disagio nel dar loro un'etichetta è causato proprio dalla struttura che esse hanno e dagli *exempla* dai quali esse attingono: la prima per il suo finale panegiristico, la seconda perché parodistica e la terza per la sua forma di petizione.

L'*exemplum* — è ovvio ricordarlo — nella letteratura didascalica è una *historia* che mira a illustrare un principio etico mediante massime, similitudini, episodi, racconti tratti dalla Scrittura, dai testi chiesastici e da quelli agiografici.

Nelle *povesti* secentesche sul *duchovenstvo* gli scrittori operano con zelo sugli *exempla*, dilatandoli con l'inserimento di azioni proprie della realtà quotidiana, trasferendo — grazie ad un giuoco di metafore — il religioso nel profano e, al tempo stesso, piegando il linguaggio profano al fine di un richiamo etico volto proprio all'indirizzo dell'uomo di Chiesa. Gli scrittori attuano una sorta di rovesciamento degli *exempla* che, ora, non sono più ordinati a rappresentare un principio etico, bensì piuttosto a sottolineare che si sta vivendo in un modo assolutamente non conforme all'etica. In grazia poi dell'appello al quotidiano, l'*exemplum* trapassa in *povest'* risultando così quanto mai convincente, nonché dilettevole per un pubblico laico e non necessariamente colto che — anche se non si sente personalmente coinvolto nella vicenda — si fa attento ascoltatore, proprio perché nella realtà ne è — suo malgrado — forzato spettatore.

Agli autori di queste *povesti* sarebbe, forse, bastata una esclamazione ironica, una battuta sapida per appalesare l'atteggiamento del laico nei confronti di un clero carnale, corrotto e dimentico di ogni responsabilità morale, ma il profondo sdegno li porta fino alla *pointe* del paradosso.

Per concludere, l'autore della *Povest' o pope Save* disprezza i popi che si comportano alla maniera del pop Sava, ma esprime il suo disprezzo innalzando un *ikos*⁴⁵.

Chi ha scritto la *Služba kabaku* è disgustato dal negozio⁴⁶ delle bettole e dalla circostanza che sia proprio l'appartenente al *duhovenstvo* colui che più di ogni altro mantiene in vita tale negozio e manifesta il suo disprezzo con una *messa* celebrata in gloria del *kabak*⁴⁷.

L'«oggetto» della *Kaljazinskaja čelobitnaja* è la richiesta di un archimandrita «buono» che consenta ai monaci del diffamato *Kaljazinskij Monastyr'* di vivere secondo quella che è per loro la «morale» del tempo; e l'autore sceglie la forma tipica

(45) " Радуйся, шелной Сава, дурной поп Сава,
радуйся, в хлебне сидя, ставленнически сидне!
Радуйся, что у тебя бараденка выросла, а ума не вынесла!
Радуйся, глупы папенцо, (непостиженное гүменце).
Радуйся, породны русак, по делам воистинну дурак.
Радуйся, потриарша хлебня, видя тебя, такова сидня!
Радуйся, Савы шея, что цепь великая звеня и мўки сея!
Радуйся, вшивая глава, дурной поп Сава,
Радуйся, град Тула, что сидит Сава у великава стула
Радуйся, дурны нос, на лес глядя, рос.
Радуйся, долги поп и яко боярски халоп.
Радуйся, с добрыми людьми поброняся, а в хлебне сидя
Радуйся пив вотку, а ныне и воды в честь. веселяся.
Радуйся, хлебню посетив и цепь просветив!
Радуйся и веселися, а дамов не торопися.
Радуйся, попа Савы спина, что хочет быти шелепина.
Радуйся, Сава глупой, и всей глупости твоей слава,
и везде про тебя дурная слава (...) " (*Russk. demokr. satira...*,
p. 72).

(46) Vedi n. 25.

(47) Questo è il suo *Pater Noster*:
" Отче наш, иже еси седиш ныне дома, да славитца имя твое нами, да прииди ныне и ты к нам, да будет воля твоя яко на дому, тако и на кабаке на пече. Хлеб наш будет. Дай же тебя, Господи, и сего дни, и оставите должники долги наша, яко же и мы оставляем животы своя на кабаке, и не ведите нас на правез, нечего нам дати, но избавите нас от тюрьмы ". (*Očerki* p. 76). Per un'esemplificazione più completa, vedi *Očerki* pp. 61-92.

della petizione così come veniva indicata negli *Azbukovniki* dell'epoca⁴⁸.

È, dunque, l'argomento stesso a suggerire la scelta di un determinato modello di espressione, per cui l'autore finisce per privilegiare — trasferendolo, però, in chiave parodistica — il modello al quale si sarebbero dovuti attenere gli scritti ufficiali sul medesimo tema: per la lode l'*ikos*, per la celebrazione la *služba* e per la petizione la *čelobitnaja*.

La scelta di un modello particolare, è chiaro, rendeva di caso in caso più penetrante la «satira» contro il *duhovenstvo*: con l'usare il modello più appropriato lo scrittore si assicurava un buon esito e con il trasferirlo su un piano letterario generava il dovuto interesse nella società, dissacrando sì buona parte di quel mondo, ma, al tempo stesso, sdrammatizzando una situazione che, forse, in altro modo non avrebbe potuto essere denunciata.

Itala Pia Sbriziolo

(48) Gli *Azbukovniki* indicavano agli istanti formule precise, in grazia delle quali doveva risultare immediatamente esplicito lo scopo cui tendeva la *čelobitnaja* (1. titolo; 2. destinatario; 3. istante; 4. oggetto; 5. gravità del danno subito; 6. congedo). L'autore della *Kaljazinskaja čelobitnaja* ne osserva scrupolosamente lo schema:

1. "Список с челобитные какова подана въ рпе году Калазна монастыря от крылошан на архимандрита Гавриила въ его неисправном житии слово в слово преесвященному Симеону архиепископу Тверскому и Кашинскому"; 2. "Великому господину преесвященному архиепископу Симеону Тверскому и Кашинскому"; 3. "бьют челом богомольцы твои Колязина монастыря крылошаня черной дякон Дамаско с товарищами"; 4. "Жалоба, государь, нам, богомольцам твоим, же Колязина монастыря на архимандрита Гавриила"; 5. "Да он же, архимандрит, приехав в Колязин, почал монастырской чин разорять, пьяных старых всех разванял, и чють он архимандрит монастырь не запустошил"; 6. "Смилуйся, пожалуй". (*Očerki*, pp. 118-119, 123). Gli *Azbukovniki* suggerivano al religioso di usare, riferito a se stesso, l'appellativo *bogomolec*.

LA TRAGEDIA DELLA LUCIDITÀ

Note sui *Diari* di Blok¹

Negli anni 1910-1920 i formalisti russi dedicarono parecchi studi alla funzione del suono nel linguaggio poetico, tendendo ad attribuire al suono un valore autonomo, a non considerarlo soltanto un accessorio del significato. Andrej Belyj, dal canto suo, vide nella ripetizione del gruppo *rdt* nella poesia di Blok la rappresentazione della tragedia del disinebriamento o della lucidità². Prescindendo dal valore — molto discutibile — di tale interpretazione, è degno di rilievo l'accostamento inconsueto Blok-lucidità. Al rapporto tra le « visioni di altri mondi » e la vigile, lucida coscienza di Blok, vale la pena di dedicare qualche osservazione.

I *Diari* di Blok sono stati spesso utilizzati come fonte di notizie, non soltanto di carattere autobiografico. Pochissimi sono, invece, gli studi dedicati specificamente ai *Diari* come opera autonoma, come testo da esaminare nella sua interezza. Se si

¹ I *Diari* di Blok sono stati pubblicati per la prima volta nel 1928 in due volumi, a cura di P. N. Medvedev (Izdatel'stvo Pisatelej v Leningrad). Questa prima edizione non è completa: sono stati omessi giudizi su persone ancora viventi e accenni alla vita privata del poeta. Nel n. 27-28 di *Literaturnoe Nasledstvo* (Moskva, 1937) è stato pubblicato per la prima volta il *Diario* giovanile, a cura di Vl. Orlov. La seconda e ultima edizione dei *Diari* è pubblicata nel VII volume delle *Opere* di Blok in otto voll., a cura di Vl. Orlov, A. A. Surkov, K. I. Čukovskij, Moskva-Leningrad 1960-63. Nel 1965 è stato pubblicato un volume aggiuntivo che contiene i *Taccuini*.

² "...форма Блока запечатлела трагедию своего сознания — трагедию отрезвления — трагедию трезвости". cito da: Б. М. Эйхенбаум, *Сквозь литературу*. Л. 1924.

escludono le brevi note dei curatori delle due edizioni dei *Diari* e il saggio, molto serio, di VI. Orlov sul *Diario* giovanile, non restano che le prefazioni a qualche edizione straniera (per es. quella di Jadwiga Szymak-Reiferowa all'edizione polacca (Kra-kow, 1974)) e alcune recensioni.

Dato il carattere frammentario delle annotazioni dei *Diari* e l'estrema varietà dei temi affrontati, si è cercato, anche a costo di ridurre la ricchezza dei *Diari*, di seguire il dipanarsi del pensiero di Blok soltanto intorno ad alcuni temi ricorrenti, centrali nella vita e nell'arte di Blok: il suo rapporto con la moglie, con Pietroburgo, con l'ambiente letterario, con la rivoluzione. Al *Diario* giovanile è dedicato un punto a parte.

1. Prima ancora di aver pubblicato la sua prima poesia, Blok è famoso in una cerchia ristretta di persone «che contano» nel mondo della cultura; poeta esordiente, è già un personaggio mitico; appena sposato, è oggetto, con la giovane moglie, del culto un po' mistico e un po' scherzoso dei «blokisti», suoi fanatici ammiratori. Più che «un poeta» egli è «il poeta», visionario, pieno di immagini e di suoni che gli giungono «dall'esterno». E per giunta ha *le physique du rôle*: bello, biondo, occhi cerulei, sguardo trasognato. C'è una letteratura sconfinata su questo argomento.

'Соловьи всегда правы. Кто поёт, тот прав. А Блок, наш пленительный менестрель, - поёт. И пусть рассуждения его не убедительны, зато песни его неотразимы.'³ 'Всегда озаренные голубые глаза Блока, поистине глаза поэта...'⁴ 'Нежный призрак, Рыцарь без укоризны', 'снеговой певец'. Io chiamava la Cvetaeva⁵ quando il poeta era ancora in vita.

³ Ю. Айхенвальд, *Силуэты русских писателей*, Берлин 1923, т. III, ст. 264. -

⁴ Е. Аничков, *Новая русская поэзия*, Берлин 1923.

⁵ М. Цветаева, *Стихи о Блоке*, in: *Избранные произведения*, М.-Л 1965. La Cvetaeva, che non conobbe personalmente il poeta, contribuì non poco a creare la leggenda di Blok. Alcuni dei suoi versi, scritti nel 1916, hanno un valore quasi profetico. Gli altri versi per Blok furono scritti nel '21, dopo la morte del poeta.

Persino il Mirskij, così perspicace nei suoi giudizi, autore di un bel saggio sulla prosa di Blok⁶ non sempre sa sottrarsi a questo cliché: Blok ha l'aspetto del poeta, l'«innata maestà dell'angelo caduto». «Ciò che lo fa grande è la grandezza dello spirito poetico che lo riempie, e che viene, diremmo, da un altro mondo»⁷. E si potrebbe continuare.

Un poeta di questo genere, è chiaro, non è capace di razionalità. Ajchenval'd lo dice: i suoi ragionamenti sono poco convincenti. Per Mirskij «Blok non fu uomo di intelletto eccezionale... La sua arte è passiva, involontaria»⁸. La Gippius, poi, attribuisce a Blok questa convinzione:

'... Блока, я думаю, никогда не покидало сознание, или ощущение, - очень прозрачное для собеседника, что он ничего не понимает.'⁹

La teoria dell'artista, grande malgrado la sua mediocrità intellettuale, o forse proprio grazie ad essa, del poeta che meno capisce e più è poeta, non è certo nuova, e in Italia meno che altrove. Nel caso di Blok queste teorie trovano supporto in molte affermazioni del poeta stesso (per esempio l'articolo *O lirike* (1907), la poesia *Chudožnik* (1913), ecc.). Ci vorrà un Pasternak per valutare appieno l'«acume aquilino» di Blok.

Non è facile ritrovare Blok tra le nebbie del mito, liberarlo dalle tante immagini deformate che di lui ci sono state tramandate. Quest'opera è stata da tempo intrapresa da critici sovietici e stranieri che si sono giustamente basati sull'opera poetica di Blok e sui suoi saggi critici. Ciò non attenua lo stimolo ad andare alla ricerca di Blok attraverso i suoi diari. Una migliore conoscenza dell'uomo Blok dovrebbe anche renderci più attenti ad evitare la confusione, sempre fuorviante, tra il poeta e il suo eroe lirico.

⁶ Д. Мирский, *О прозе А. Блока*, in: А. Блок, *Собрание сочинений*, Л. 1938, т. 8.

⁷ D. S. Mirskij, *Storia della letteratura russa*, Milano 1965, pp. 488, 494.

⁸ Ivi, p. 494.

⁹ З. Н. Гиппиус, *Живые лица*, Прага 1925, ст. 21-22. La sottolineatura è della Gippius.

Nella sua *Autobiografia* (1915) Blok afferma che tutte le sue poesie liriche possono essere considerate come un diario. E Tynjanov¹⁰ nel '21, all'indomani della morte del poeta, scrive che tutta la Russia *conosce* Blok come uomo perché Blok è il principale tema lirico di Blok, è l'eroe lirico¹¹ della sua poesia. Dietro alla poesia di Blok quasi sempre si vede un volto umano; da qui nascerebbe l'impressione di conoscere il poeta.

Sulla somiglianza di questo « volto umano » al vero volto di Blok le opinioni sono contrastanti. Ejchenbaum, per esempio, afferma che Blok era talmente somigliante a se stesso da fare persino impressione. Di parere esattamente opposto è Andrej Beljy. Quando riceve la prima lettera di Blok, commenta:

'...живого Блока я не представлял себе таким. Я его представлял более тихим, экстатически созерцающим. Ум, юмор, соединенный со скепсисом, показал мне в высоко ценимом поэте, в 'мистике' и просто умного человека. Интеллектуалиста я менее всего ожидал встретить в Блоке.'¹²

E più tardi, quando conosce personalmente Blok, aggiunge:

'Меня поразило в А. А. (это — первое впечатление): стиль корректности, 'светкости' (в лучшем смысле), называемой хорошим тоном... Второе, что меня поразило в А. А. — это здоровый цвет лица, крепость и статность всей фигуры: он имел в себе нечто от военного, а может быть, и от 'доброго молодца'... образ, возникающий из стихов ассоциировался во мне с другим образом: я почему-то духовно видел А. А. не таким...'¹³

¹⁰ L'articolo su Blok, scritto nel 1921, fu incluso nel '29 nel volume *Архаисты и новаторы*. Io cito da: Ю. Тынянов, *Поэтика, история литературы, кино*, М. 1977, ст. 118.

¹¹ Non è casuale che il concetto di « eroe lirico » sia stato introdotto per la prima volta nella critica sovietica da Tynjanov proprio a proposito di Blok. Nello stesso periodo Tomaševskij, parlando del « lirismo biografico » dei simbolisti, citava Blok come esempio di poeta con una biografia lirica. V. Ю Тынянов *Op. cit.* p. 440.

¹² А. Белый, *Воспоминания об А. Блоке, Эпопея* 1922. Cito dalla ristampa della Bradda Books LDT, Letchworth, Hertfordshire 1964 p. 32.

¹³ Ivi, pp. 63-64.

Dunque Belyj, che conosceva bene e ammirava la poesia di Blok, al primo contatto epistolare *scopre* « l'uomo semplicemente intelligente », e non se lo aspettava. Ancora una volta si è indotti a cercare una spiegazione nei *Diari*, sempre che nei *Diari* non si voglia vedere una semplice elencazione di fatti e fattarelli, ma l'insieme delle sensazioni, delle riflessioni, dei sentimenti che alimentano l'opera del poeta. Né potrebbe essere altrimenti, per un uomo come Blok, nella vita del quale la poesia ha tanta parte.

2. I diari di Blok non sono stati scritti per essere pubblicati, ma l'idea di pubblicarli non era estranea all'autore. Nel piano delle sue opere complete egli riserva uno spazio per il *Diario*; progetta anche di raccogliere in volume il *Diario di uno scrittore*. Certamente Blok non è riuscito a preparare i suoi *Diari* per la stampa, ma è riuscito a distruggere ciò che non gli sembrava opportuno rendere pubblico. Sapeva che, prima o poi, tutti i suoi scritti sarebbero stati pubblicati. Così ha distrutto il primo diario giovanile (1898-1900), e, un mese prima della morte, alcuni taccuini. Anche i *Diari*¹⁴ che ci sono pervenuti contengono cancellature o aggiunte apportate in diversi periodi.

Quello che ci è giunto non è soltanto il « diario di uno scrittore ». Accanto ai progetti di opere, alla riflessione sui libri che Blok scriveva e su quelli che leggeva, ai giudizi su altri scrittori, troviamo appunti sulla vita quotidiana, sui rapporti familiari; accanto a note sui grandi problemi del tempo, notazioni fugaci su avvenimenti minuti e apparentemente banali, accanto al diario-confessione il diario-cronaca.

I *Diari*, com'è noto, abbracciano tre periodi: il 1901-1902, il 1911-1913, il 1917-1921. Le pause, i silenzi hanno la loro importanza. Sia pure con qualche rilevante eccezione, i diari della maturità corrispondono a periodi di minore fecondità poetica e di seri ripensamenti sui valori dell'arte e della vita.

¹⁴ А. Блок, *Собрание сочинений в восьми томах*, М.-Л. 1960-1963. D'ora in poi, salvo indicazione contraria, si citerà questa edizione indicando soltanto il numero del volume e la pagina.

Il diario giovanile abbraccia un periodo breve (meno di un anno) e si differenzia sensibilmente dai diari della maturità sia per la povertà di annotazioni su avvenimenti concreti della vita, sia per il linguaggio esoterico, mutuato in gran parte da Vl. Solov'ev che Blok andava scoprendo proprio in quegli anni. È un periodo decisivo per la formazione di Blok. Egli considera il 1901 un anno « eccezionalmente importante » per lui. Al 1901, infatti, risalgono la sua conoscenza sistematica dell'opera di Solov'ev (anche se già prima del 1900 — lo ha dimostrato Maksimov — Blok conosceva alcune sue poesie), che lo influenza profondamente, l'inizio della sua corrispondenza con la futura moglie, Ljubov' Dmitrievna Mendeleeva¹⁵, e il passaggio dalla facoltà di giurisprudenza a quella di filologia. È nel 1901 che Blok decide definitivamente di fare il poeta. A questi anni Blok ritornerà più volte nei suoi *Diari*¹⁶, quando cercherà di ricostruire le tappe fondamentali della sua esistenza.

Il giovane Blok è affascinato dal problema del suicidio. L'ultima nota del diario giovanile porta la data del 7-8 novembre 1902. Il 7-Blok ebbe con L. D. Mendeleeva un incontro decisivo, durante il quale la fanciulla acconsentì a diventare sua moglie. Sappiamo che, temendo un possibile rifiuto, il poeta aveva scritto un biglietto che si è conservato nel suo archivio:

¹⁵ Ljubov' Dmitrievna, come Blok, definisce il 1901 il loro « anno mistico ».

'Говорил Блок в то время очень трудно, в долгих переплетах фраз ища еще не пойманную мысль. Я следила с напряжением но уже вошла в этот уклон мысли, уже ощущала, чем 'они' [i simbolisti] берут меня.' Un abbozzo delle memorie di L. D. Mendeleeva,

'И был и небылицы о Блоке и обо мне' è conservato a Mosca, nell'Archivio centrale di letteratura. Le memorie di L. D., inedite, sono tuttavia abbastanza note. Nelle mie citazioni, generalmente, non cito la pagina, perché mi riferisco a una copia dattiloscritta che ho avuto modo di consultare. La pagina è invece indicata quando riporto passi già pubblicati in altri lavori.

¹⁶ Le note più importanti in questo senso sono quelle dell'agosto 1918. Una brevissima sintesi di quegli anni è contenuta anche nell'ultima nota dei *Diari*.

'В моей смерти никого не винить. Причины ее вполне 'отвлеченны' и ничего общего с 'человеческими' отношениями не имеют. Верю в единую святую церковь. Чаю Воскресения мертвых и жизни Будущего Века. Амин.'

Поэт Александр Блок

Мой адрес: Петербургская сторона, Казармы Л.Гв. Гренадерского полка, кв. полковника Кублицкого, № 13.

Sembra che Blok avesse veramente intenzioni suicide; aveva persino comprato una rivoltella (pagata 26 rubli, annota con pignoleria). Lo ricorderà dieci anni più tardi, in circostanze ben più dolorose, scrivendo alla moglie di essere pronto a togliersi di mezzo in modo più determinato che il 7 novembre del 1902. È difficile, però, sottrarsi all'impressione che si trattasse di un espediente volto a vincere le resistenze della ragazza, se si tiene presente la nota del 9 marzo 1902:

В экстазе — конец.

Реши обдуманно заранее, что тебе нужно умереть. Приготовь револьвер или веревку (!?). Назначь день. В промежутке до самоубийства то мирись, то ссорься, старайся развлекаться, и среди развлечений вдруг пусть тебя хватает за сердце неотступная и данная перед крестом, а **ЕЩЕ ЛУЧШЕ** — перед любимой женщиной, клятва в том, что в определенный день ты убьешься. Выкидывай штуки, говори **СТРАННЫЕ** вещи, главное — любимой женщине-чтобы она что-то подозревала и чем-то интересовалась.¹⁷

¹⁷ Sia l'idea del suicidio, sia i tentativi di servirsene come stratagemma per riconquistare l'amata sono successivi alla rottura dei rapporti tra i due giovani voluta da Ljubov' Dmitrievna il 29 gennaio 1902. Un passo della lettera da lei scritta in quell'occasione, e non consegnata, scopre una delle radici dei loro futuri dissensi.

'Мне вдруг совершенно неожиданно и безо всякого повода, ни с вашей ни с моей стороны, стало ясно — до чего мы чужды друг другу, до чего вы меня не понимаете. Ведь, вы смотрите на меня, как на какую-то отвлеченную идею; вы навоображали обо мне всяких хороших вещей и за этой фантастической фикцией, которая жила только в вашем воображении, вы меня, живого человека, с живой душой, и не заметили, проглядели...' (v. A. Блок, *Письма к жене*, "Литературное Наследство", М. 1978, ст. 44).

Colpisce il gusto per la messa in scena (non dimentichiamo che Blok aveva pensato seriamente di diventare attore), la capacità di guardarsi dall'esterno, di vedersi vivere e di costruire se stesso come personaggio, che contrasta singolarmente con l'immagine consolidata del poeta sempre in balia di sensazioni incontrollate.

Sbaglierebbe di grosso, però, chi pensasse a una semplice mistificazione, alla volontà di recitare una parte interessante. Il sentimento di Blok per la futura moglie è autentico e profondissimo, lo dimostrerà tutta la sua vita. Autentica è, certamente, anche la sua disperazione. Si può scorgere nell'atteggiamento del giovane Blok un elemento di giuoco¹⁸ (« per giuoco » ci si può anche uccidere) e, accanto a questo, un punto di vista « artistico », la tendenza, frequente fra i simbolisti russi, a costruire la propria vita come un'opera d'arte.

Il 13 settembre troviamo un'altra nota molto curiosa:

О самоубийстве курсистки О. Л.** ходили темные слухи. Говорили, что у нее был знакомый студент С., который изготовил для нее в колбочке какого-то ядовитого вещества. Этот студент якобы имел с нею соглашение давно уже — и все подстроил преартистически.

E va avanti per una pagina, descrivendo la famiglia, i funerali e così via. Che cosa c'è di strano? Che O. L. (Ol'ga Ljubimova) non esisteva, era un personaggio inventato. Blok aveva firmato con queste iniziali una lettera scritta su richiesta di Ljubov' Dmitrievna alla signora Čitau, che teneva dei corsi di recitazione. Come interpretare dunque la nota del 13 settembre? Come abbozzo di un'opera letteraria? E non si potrebbe pensare a una sorta di identificazione tra O. L. e Ljubov' Dmitrievna e ad un patto, mai formulato, ma forse desiderato, del tipo: o vivere insieme o morire?

¹⁸ Nelle sue memorie L. D. Mendeleeva afferma: 'И у нас сразу же, с первого года нашей общей жизни, началась какая-то игра, мы для наших чувств нашли 'маски', окружили себя выдуманными, но совсем живыми для нас существами, наш язык стал совсем условный! Soltanto nelle ultime settimane di vita la malattia priverà il poeta anche di questo riposo dello spirito.

Certo è che gli accenni al suicidio e il nesso suicidio-spettacolo sono ricorrenti soltanto nel diario giovanile, come pure la concezione del suicidio come suprema affermazione del proprio potere. Nei diari della maturità questi accenni hanno tutt'altro carattere. Nell'11 Blok annoterà la notizia del tentato suicidio dell'amico Sergej Solov'ev. Nei taccuini del '14, invece, troviamo l'eco del dibattito che si svolse in quel periodo sull'« epidemia di suicidi » tra giovani letterati, e al quale presero parte Merežkovskij (che attribuiva una parte della responsabilità ai decadenti), Čulkov e Sologub.

La letteratura occupa nel diario giovanile un posto molto rilevante. Lo scritto più compiuto è l'abbozzo di un articolo sulla poesia russa, datato dicembre 1901-gennaio 1902. Vi sono indicati, come « grandi maestri » Tjutčev, Fet, Polonskij, Solov'ev. Ebbene, tutti i critici che si sono occupati di questo problema, molto prima che i *Diari* di Blok fossero pubblicati, hanno indicato proprio in questi poeti i « maestri » di Blok. Basti citare il saggio di O. Mandel'stam, *Barsuč'ja nora*, uscito nel '22. Il giudizio di Blok trova dunque conferma nella sua opera. Ancora una volta siamo indotti a chiederci se fosse davvero così inconsapevole quel ventenne che prima di aver pubblicato un solo verso (le sue prime poesie usciranno nel 1903) aveva già individuato con sicurezza la propria genealogia letteraria, alla quale resterà fedele fino alla fine.

I gusti letterari di Blok si arricchiranno con gli anni, ma non cambieranno sostanzialmente. Agli appunti giovanili su Polonskij fanno eco le poesie inedite dello stesso poeta, diligentemente trascritte da Blok nel suo diario del 1920. Anche le sue amicizie personali nascono spesso da affinità di interessi letterari¹⁹. La letteratura, e più precisamente la poesia, è già la questione centrale della sua vita.

¹⁹ C'è una testimonianza di Čukovskij, che concerne un periodo molto più tardo, assai significativa sotto questo aspetto. Com'è noto, Blok aveva una cordiale antipatia per Čukovskij. Con l'insofferenza dell'aristocratico Pietroburghese, accusava, tra l'altro, Čukovskij, di « ficcare le sue stupide zampe odessite nell'intelligente dolore Pietroburghese ». Ebbene, secondo Čukovskij, l'atteggiamento di Blok cambiò quando egli scopri, nel corso di una casuale conversazione, che Čukovskij

La conoscenza con i coniugi Merežkovskij (26 marzo 1902) viene subito annotata nel diario; i Merežkovskij lo interessano dal punto di vista della religione e dell'estetica, scriverà Blok al padre. Il giorno del loro primo incontro Zinaida Nikolaevna Gippius (moglie di Merežkovskij) gli dà da leggere un manoscritto di A. Belyj (Bugaev) sul libro di Merežkovskij *Tolstoj i Dostoevskij*. La volta successiva gli dà alcune lettere di Belyj.

'Следует впоследствии обратить на них внимание больше — на громаду и хаос, юность и старость, свет и мрак их. А не будет ли знаменем некоего 'конца', если начну переписку с Бугаевым? Об этом очень нужно подумать.'

annota Blok il 2 aprile. La corrispondenza tra i due giovani scrittori avrà inizio nel gennaio del 1903 e sarà una pagina importante nella storia del simbolismo russo.

In casa Merežkovskij è chiaro fin dal primo momento che tra i due giovani il pensatore è Bugaev. Blok è estraneo ad ogni filosofia, logica, metafisica e persino religione, sostiene la Gippius²⁰. Con lui non si parla *con* le parole, ma *tra* le parole. Del resto, anche per Blok l'essenziale non si dice mai, è « inefabile » (neskazànoe).

L'immagine di un Blok interamente assorbito da visioni di altri mondi è talmente indiscutibile che la notizia del suo matrimonio suscita scandalo. Il 27 giugno 1903, un mese e mezzo prima delle nozze di Blok, la Gippius gli scrive:

'Действительно, к вам, т.е. к стихам вашим, женитьба крайне нейдет, и мы все этой дисгармонией очень огорчены; все, кажется, даже без исключения. Вы простите, что я откидываю условности и, вместо того, что принято по-житейски говорить в таких случаях, — говорю лишь с точки зрения абсолюта.'²¹

amava Polonskij e ricordava una poesia letta nell'infanzia e che era stata molto cara anche a Blok. Fu allora che Blok invitò per la prima volta Čukovskij a casa sua e fin dalla soglia annunciò alla madre: — Figurati che gli piace Polonskij!

²⁰ V. Z. H. Гишпиус, *Живые лица*, Прага 1925.

²¹ Cito da: А. Блок, *Письма к жене*. "Литературное наследство", М. 1978, ст. 172.

Blok, giustamente irritato, commenta questa lettera con tono sprezzante. Chiama « signori mistici » la Gippius e i suoi amici.

'А остаться одному даже в покидаемом литературном лагере мне не только не страшно, но и весело, и хорошо, и дерзостно. ...Никто из них ничего не поймет из моего'.

Blok respinge ogni definizione univoca della sua poesia e di se stesso. Non tollera che qualcuno, in virtù di un preteso « assoluto » stabilisca che cosa gli si addica e che cosa non gli si addica. La conoscenza della molteplicità dei suoi volti e della pluralità delle interpretazioni possibili è così acuta, già allora, che il diario giovanile si apre con una dichiarazione che potrebbe servire da epigrafe a tutta l'opera blokiana: 'Я раздвоился'. L'occasione contingente di questa annotazione è il lavoro sulla poesia *Dvojniki* che Blok scriveva proprio in quegli stessi giorni. Ma il tema dello sdoppiamento, del sosia, quello, ad esso apparentato, delle maschere, è costante nell'opera di Blok.

²² Ivi, p. 171. L'ironia nei confronti dei « mistici » non è dettata soltanto dal risentimento dell'uomo ferito nei suoi affetti. Blok non amò mai considerarsi un mistico (non amò mai le definizioni, lo abbiamo visto) anche quando gli altri lo consideravano tale e quando nella sua poesia, innegabilmente, fortissima era la vena mistica. 'До сих пор мистика, которой был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века, была мне непонятна; меня тревожили знаки, которые я видел в природе, но все это я считал 'субъективным' и бережно оберегал от всех. Трезвые и здоровые люди, которые меня тогда окружали, кажется, уберегли меня тогда от заразы мистического шарлатанства, которое через несколько лет после того стало модным в некоторых литературных кругах. Впоследствии и я отдал дань этому новому кошунственному « веянию » (Блок. т. 7, ст. 13-14). Questo argomento verrà ripreso più volte. In una lettera dell'ottobre 1905 Blok scrive a Belyj, che lo accusava di aver abbandonato il « reale » cammino mistico: 'Отчего Ты думаешь, что я мистик? Я не мистик, а всегда был хулиганом, я думаю' (v.: Блок. т. 8, ст. 138). Da qui nasceranno polemiche, malintesi, accuse di tradimento e sfide a duello. Il primo accusatore, inutile dirlo, è Belyj, che passa dall'ammirazione adorante agli insulti. Numerosi attacchi, però, verranno mossi a Blok per la stessa ragione in vari periodi anche da Sergej Solov'ev, Merežkovskij, Filosofov.

La critica ha parlato spesso di un « doppio » di Blok, ironico e ghignante, pronto a deridere tutto ciò che è sacro per il Blok mistico, a trasformare le visioni sublimi di altri mondi in scene da baraccone. Si è contrapposto al cantore delle albe luminose il suo alter ego maledetto che cerca la verità in fondo al bicchiere e negli abissi della depravazione. Non credo che si possa ridurre la complessità blokiana al tema « eterno » del contrasto tra illusioni e realtà, tra slanci elevati e istinti volgari. Blok è il poeta di un'epoca di crisi e la sua tragica lucidità si manifesta in un'ambiguità di fondo, nell'impossibilità di accettare interpretazioni univoche della realtà, scale preesistenti di valori. Tutto si dissolve, si sdoppia, cambia volto. Non è Blok che ha inventato la perdita dell'identità. Buon lettore di Nietzsche e di Dostoevskij, per non citare che i nomi più famosi e gli influssi più evidenti, Blok esprime nella sua poesia tutti gli umori del decadentismo europeo dell'inizio del secolo.

Nell'estate del 1902 scrive al padre di considerarsi un « apocalittico » e di avere una corrispondenza (epistolare) mistica con la Gippius. Alla Gippius scrive nello stesso periodo:

'Однако уверяю Вас, что я ощущаю (как подросток Аркадий Долгорукий) желание 'трех жизней' (это несмотря на видимую безжизненность и склонность к 'панихидному' умозрению.'²³

Le reminiscenze dostoevskiane sono esplicite e non hanno funzione ornamentale. Blok sa già, anche per esperienza personale, che gli stati d'animo apocalittici e il sentimento della catastrofe imminente non sono in contrasto con la sete di vivere, anzi.

Se l'opera poetica del primo Blok colpisce per la sua maturità artistica e per la notevole perfezione tecnica, il diario giovanile, espressione di una personalità in formazione, nella quale si scorgono chiaramente le influenze esterne, mostra che alcune scelte sono già state compiute, è stato abbozzato, sia pure confusamente, il nucleo essenziale dei problemi che occuperanno Blok per tutta la vita. Ne ho indicati alcuni. Si po-

²³ А. БЛОК т. 8, ст. 34.

trebbe aggiungere la questione — centrale per Blok — dell'Eterno femminino, l'interesse per il mito, il senso della fatalità e l'accettazione del proprio destino ('Я хочу того что случится. Потому это, что должно случиться и случится — то, чего я хочу'). Il dilemma se appoggiarsi ai dogmi, verità accettate come punti di riferimento, o rinunciare al dogma e « appoggiarsi all'abisso », la compresenza, nel suo spirito, di slanci mistici e di scetticismo ('Мой скепсис — суть моей жизни').

Tutta la problematica del diario giovanile si iscrive, senza residui, nell'area del decadentismo, benché Blok affermi categoricamente che ci sono decadenti buoni e cattivi, e che quelli buoni non si debbono chiamare decadenti.

3.

И мне, как всем, все тот же жребий
Мерещится в грядущей мгле:
Опять — любить ее на небе
И изменить ей на земле.

Il tormentato rapporto con la moglie è un assillo costante nella vita di Blok, e i diari ne sono una testimonianza. Dalle note del 1901-1902, che precedono il matrimonio, fino all'ultima nota del 1921, scritta circa un mese prima della morte, l'amore per Ljubov' Dmitrievna è la trama alla quale si intrecciano tutti gli altri avvenimenti.

Abbiamo visto che il diario giovanile si chiude il giorno in cui Ljubov' Dmitrievna accetta di diventare la moglie di Blok. I due giovani si sposeranno nell'agosto del 1903. Quando Blok ricomincia a scrivere il suo diario, nell'autunno del 1911, delle illusioni giovanili non resta neppure una traccia, la sua vita familiare, ormai da anni, è un inferno. Resta soltanto, immutato, il suo amore.

Un punto fermo nella vita familiare di Blok è il posto che vi occupa la madre, prima e dopo il matrimonio del poeta. Tutti coloro che hanno conosciuto personalmente Blok parlano del suo rapporto « privilegiato » con la madre. Citerò un solo episodio. Nell'agosto del 1906 Belyj, al colmo del suo delirio amoroso per la moglie di Blok, scrive un « giuramento » in tre copie:

'Клянусь, что Люба — это я, но только лучший ... Клянусь, что только через Нее я могу вернуть себе себя и бога. Клянусь, что я гибну без Любы...' ²⁴

e ne manda una copia all'amata, com'è ovvio, una al marito dell'amata, il che è un po' meno ovvio, e la terza alla suocera dell'amata, e questo poteva venire in mente solo a un amico intimo della famiglia Blok.

Ljubov' Dmitrievna durante il fidanzamento si rende conto del legame che unisce Blok alla sua famiglia e cerca di adeguarsi alle abitudini dei Blok, inizialmente con grande slancio. Incomincia a fuggire tutto ciò che è tipicamente suo per assimilare il tono dei Blok, anche nelle cose più minute. Cambia la carta da lettere, cambia persino la sua scrittura. Si rifarà, più tardi, spiattellando con accanita minuziosità tutte le tare psicologiche dei Blok e dei Beketov.

Ljubov' Dmitrievna, nelle sue memorie, va alla ricerca dell'errore iniziale che ha minato la sua vita coniugale. Lo individua nella scissione, insormontabile per Blok, tra amore fisico e amore spirituale:

'физическая близость с женщиной для Блока с гимназических лет это — плотная любовь и неизбежные результаты — болезнь ... Надо произнести эти слова, чтобы дать хотя бы какой-то материал, пусть и очень неполный, фрейдовскому анализу событий. Этот анализ защитит от несправедливых обвинений сначала Блока, потом и меня.'

Il nostro compito, ovviamente, non è di accusare né di giustificare nessuno. Quanto all'analisi freudiana, sembra veramente di trovarsi di fronte a un caso da manuale, e i *Diari* ci forniscono un'infinità di dati, compresa la descrizione di alcuni sogni. Lasciamo tuttavia tale analisi ad altri, più convinti della sua utilità per la comprensione di un artista. Questo è, invece, uno dei momenti in cui è essenziale tener distinto Blok dal suo eroe lirico, nonostante i mille fili che legano l'uno all'altro. La

²⁴ Cito da: Вл. Орлов, *История одной любви*, в кн.: *Пути и судьбы*, Л. 1971, ст. 697.

struttura psicologica di Blok non è che *uno* degli elementi che concorrono a formare il suo io lirico.

All'indomani delle nozze Blok incominciò a spiegare alla moglie che ogni contatto fisico non poteva che nuocere alla loro armonia spirituale, sarebbe stato «astartismo». Lui, comunque, avrebbe cercato altre donne e l'autorizzava a seguire il suo esempio. I rapporti coniugali tra i Blok, stando alle affermazioni della moglie, incominciarono solo un anno più tardi e durarono ben poco. La loro convivenza invece si protrasse, burrascosamente, per tutta la vita, ma l'«armonia» era scossa per sempre. Qualche anno dopo anche Ljubov' Dmitrievna finì per accettare la logica di Blok. Commentando la sua decisione di restare con Blok, la sua rinuncia a vivere con Belyj ²⁵, ella sostiene che, superata questa «tentazione», pagò poi il suo tributo a tutti gli «innamoramenti» passeggeri senza per questo andare alla deriva, restando fedele al suo difficile amore. Come si vede, L. D. fa sua, forse inconsapevolmente, la scissione di Blok tra amore fisico e amore spirituale. Andarsene con Belyj sarebbe stato un *vero* tradimento, perché si trattava di scegliere tra due uguali; gli altri, invece, non contavano. Certo è che la passione di un uomo come

²⁵ La storia del triangolo Blok - L. D. Mendeleeva - Belyj, a causa dell'irrefrenabile verbosità di Belyj e del suo risentimento di amante respinto è stata divulgata con grande dovizia di particolari, non sempre attendibili, ed ha successivamente attirato l'attenzione dei critici, data la statura letteraria dei due protagonisti maschili e la funzione di Ljubov' Dmitrievna nel simbolismo russo.

Certo, Chodasevič aveva ragione quando affermava: 'В своих воспоминаниях Белый изобразил историю этой связи в двух версиях, взаимно исключающих друг друга и одинаково неправдивых. Будущему биографу обоих поэтов придется затратить не мало труда на восстановление истины.' (v. *Некрополь*, Bruxelles 1939, p. 71).

Negli ultimi anni un lavoro di scrupolosa ricostruzione è stato tentato e vi ha contribuito più di ogni altro V. Orlov (v. *История одной любви*, в кн. *Пути и судьбы*, Л. 1971).

Un'eco di questa vicenda si coglie in diverse opere di Blok e di Belyj; come sempre, però, le mediazioni culturali sono tali e tante che il dato autobiografico originario vi assume un'importanza men che secondaria.

Andrej Belyj, considerato da tutti i Blok un'autorità non solo in campo letterario, la convinse che l'amore, quel tipo di amore, non era qualcosa di basso, oscuro, indegno, non era « astartismo », come pretendeva Blok.

La scissione, reale in Blok, che gli permette di mantenere inalterato il suo sentimento verso la moglie²⁶, pur tra mille rimorsi, umiliazioni, crisi di disgusto di sé, per Ljubov' Dmitrievna non è che un assurdo artificio che fa violenza alla sua personalità, così « normale », così « terrena ». Checché ne dica lei stessa, i suoi successivi « innamoramenti » la coinvolgono profondamente, modificano il suo rapporto con Blok.

Ed è così, in uno stato di perenne tensione, che i Blok ci appaiono nel 1911, quando il poeta ricomincia a scrivere il suo diario.

²⁶ Ricordiamo due passi dei taccuini di Blok, scritti a distanza di anni, che sintetizzano il suo atteggiamento verso la moglie: 18 febbraio 1910:
Люба довела маму до болезни. Люба отогнала от меня людей, Люба создала всю ту невыносимую сложность, и утомительность отношений, какая теперь есть. Люба выталкивает от себя и от меня всех лучших людей, в том числе — мою мать, то есть мою совесть. Люба испортила мне столько лет жизни, измучила меня и довела до того, что я теперь. Люба, как только она коснется жизни, становится сейчас же таким дурным человеком, как ее отец, мать и братья. Хуже, чем дурным человеком, — страшным, мрачным, низким, устраивающим каверзы существом, как весь ее Поповский род. Люба на земле — страшное, посланное для того, чтобы мучить и уничтожать ценности земные. Но — 1898—1902 (годы) сделали то, что я не могу с ней расстаться и люблю ее.

20 maggio 1916:

У меня женщин не 100—200—300 (или больше?), а всего две: одна — Люба; другая — все остальные, и они — разные, и я — разный.

Sarebbe difficile, e soprattutto inutile, ricostruire la cronaca di tutte le infatuazioni di Blok. Le passioni che hanno avuto un'eco rilevante nella poesia di Blok sono quelle per l'attrice N. N. Volochova e per la cantante L. A. Del'mas, interprete della *Carmen*. Nella sua biografia hanno certamente lasciato una traccia il primo amore di adolescente per la trentasettenne K. M. Sadovskaja e la relazione, forse solo intellettuale, con la giovane N. N. Skvorcova nel 1911.

Nel 1912 nella vita personale di Blok — stando ai *Diari* — l'elemento dominante è la relazione della moglie con l'attore Kuz'min-Karavaev²⁷. I critici e i biografi ne parlano raramente; per la storia letteraria, senza dubbio, il personaggio è molto meno interessante di Belyj. Ljubov' Dmitrievna, che descrive con un certo compiacimento altri suoi amori, non vi accenna neppure. È vero che le sue memorie sono allo stato di abbozzo e non pretendono alla completezza. Nei *Diari* e nelle lettere di Blok alla moglie, invece, si trova la testimonianza della pena continua che tormentava Blok e del suo umanissimo attaccamento alla moglie. Finiti i *Tu* con la maiuscola, i simboli, gli aggettivi iperbolici (Розовая, Крылатая, Светлая, Дивная, Чудесная, Великолепная, Святая, Ненаглядная, Единственная, есс.); resta soltanto una tenerezza struggente, la consapevolezza di non aver mai saputo amare nel modo giusto. L'ebbrezza iniziale è passata da tempo. Il « disinebriamento » è stato tragico, ma non ha segnato la fine dell'amore. Lo ha liberato dalle sovrastrutture mistiche, lo ha umanizzato; non ha potuto ricostruire quello che era stato irrimediabilmente distrutto. La nota dominante nei *Diari* non è il rimprovero ad altri, è la consapevolezza della propria responsabilità. Blok sa di essere la causa prima della propria infelicità e di quella della moglie.

Nella primavera del 1912 L. D. Mendeleeva entra a far parte della « Società degli attori, artisti, scrittori e musicisti » costituita da Mejerchol'd, che nell'estate di quell'anno presenterà una serie di spettacoli a Terioki. Dalla fine di maggio, per i suoi impegni di lavoro, Ljubov' Dmitrievna si allontana spesso da Pietroburgo. La sua assenza pesa molto a Blok che attraversa un periodo di angoscia.

28 maggio:

Печальное, печальное возвращение домой. Маленький белый такс с красными глазками на столе

²⁷ Konstantin Konstantinovič Kuz'min-Karavaev (Tverskoj) (1890-1944?), attore, regista e critico. Lavorò con Mejerchol'd. Noto soprattutto come regista teatrale. Scomparso durante le repressioni, fu successivamente riabilitato.

un portacenere che piaceva molto a Blok грустит отчаянно. Боюсь жизни, улицы, всего, страшно остаться одному, а еще и мама уедет.

11 giugno:

Я милую проводил на вокзал, до слез люблю ее.'

Poi incominciano ad affiorare il dubbio e l'amarezza:

26 giugno:

'В моей жизни все время происходит что-то бесконечно тяжелое. Люба опять обманывает меня... Бу приехала сейчас же. Покушала чаю, и мы осмотрели квартиру, выбрали обои, вечером, перед ее ванночкой, я читал ей свою оперу²⁸, ей понравилось.'

In settembre il dubbio diventa certezza, si infittiscono le note nelle quali compare sempre più spesso il nome di Kuz'min-Karavaev.

20 settembre:

'...Буся в Александринском театре с К. К. Кузьминым-Караваевым.'

E così il 21, 25, 28, 30 settembre.

10 ottobre: '...Люба продолжает относиться ко мне дурно.'

16 ottobre:

Ночью — острое чувство к моей милой, маленькой бедняжке. Не ходит в свой подвал, не видит своих, подозрительных для меня, товарищей — и уже бледнеет, опускается, долго залеживается в постельке по утрам. Ей скучно и трудно жить. Скучно со мной тоже. Я, занятый собой и своим, не умею «дать» ей ничего.

²⁸ Blok stava scrivendo il dramma *Roza i krest*. Nei *Diari* ne troviamo il primo accenno il 24 marzo 1912; Remizov cercava di convincere Blok a scrivere il testo di un balletto sui trovatori provenzali per Glazunov. A tal fine, qualche giorno dopo, gli fece conoscere Tereshchenko. Il progetto iniziale venne successivamente modificato; Blok pensò prima ad un'opera, poi a un dramma.

21 ottobre:

Маленькая ... 'Все рассказывает мне разное про Кузьмина-Караваева (своего) с многозначительным видом. Тяжело маленькой, что она не играет нигде, если бы ей можно было помочь.'

24 ottobre:

'...Люба — влюблена ли? Колеблется ли? (думает мама). Или — тяжело без дела, без людей... Может быть, только я один люблю мою милую, но не умею любить и не умею помочь ей...'

27 ottobre:

Моя милая утром снималась только для Кузьмина-Караваева. Перед этим была у парикмахера. Это будет редкий портрет (в одном экземпляре), но зато у меня есть реже и лучше.

Вечером за чаем я поднял (который раз) разговор о том, что положение неестественно и длить его — значит погружать себя в сон. Ясно: «театр» в ее жизни стал придатком к той любви, которая развивается, я вижу, каждый день, будь она настоящая или временная; нельзя обманывать себя ей: уроки у Панченки и встречи в подвале «Бродячая собака»²⁹ и прочих местах с людьми, может быть, милыми, но от которых — «ни шерсти, ни молока», не могут считаться «делом» и не могут наполнять жизнь. Дни проходят все-таки «о другом человеке»; когда ни войдешь к ней, она читает его письмо, или пишет ему, или сидит задумавшись. Надо, значит, теперь ехать в Житомир (!), а потом — видно будет...

²⁹ Famoso locale notturno aperto nel 1911 da Boris Pronin, ritrovo di artisti e letterati negli anni che precedettero la prima guerra mondiale.

'Мне не известно, чем должна была быть 'Бродячая собака' по первоначальному замыслу основателей, учредивших ее при Художественном обществе Интимного Театра, но в тринадцатом году она была единственным островком в ночном Петербурге, где литературная и артистическая молодежь, в виде общего правила не имевшая ни гроша за душой, чувствовала себя, как дома.' (Бенедикт Лившиц, *Полутораглазый стрелец*, М. 1933 - Нью Йорк 1978).

Или это и есть то настоящее *возмездие*, которое пришло и которое должно принять?

Ну что ж, записать черным по белому историю, вечно таймую внутри.

Ответ на мои никогда не прекращавшиеся преступления были: сначала А. Белый, которого я, *вероятно*, ненавижу. Потом — гг. Чулков и какая-то уж совсем мелочь (А (Услендер)), от которых меня как раз теперь тошнит. Потом — «хулиган из Тьмутаракани» — актеришка — главное. Теперь — не знаю кто.³⁰

In tutti i *Diari* di Blok è questo l'unico accenno esplicito ai «tradimenti» della moglie. Non per nulla parla di una storia «eternamente celata dentro» di sé.

Il 2 novembre Ljubov' Dmitrievna parte per Žitomir, dove resterà fino al 19. Blok sente acutamente la mancanza della moglie, ogni sera entra nelle sue stanze vuote. Il 9 novembre scrive:

'...Если бы Люба когда-нибудь в жизни могла мне сопутствовать, делить со мной эту сложную и богатую жизнь, входить в ее интересы. Что она теперь, где, — за тридевять земель. Мучит, разрывает, зря все это. Тот мальчишка ничего еще не понимает, если даже способен что-нибудь понимать...

...Милая, когда ты приедешь, какая будешь, как жизнь пойдет? Господь с тобой.'

³⁰ Georgij Ivanovič Čulkov (1879-1939), scrittore e critico, autore, tra l'altro, di un saggio sull'«anarchismo mistico» (1906) che suscitò molte polemiche nelle quali fu coinvolto anche Blok. La relazione di Ljubov' Dmitrievna con Čulkov fu la sua risposta alla passione di Blok per l'attrice N. N. Volochova.

Sergej Abramovič Auslender (1886-1943), scrittore, noto in quegli anni più per la sua vita mondana che per l'attività letteraria.

Il «teppista di T'mutarakani» è l'attore dal quale Ljubov' Dmitrievna ebbe un figlio. Nelle memorie di L.D. è indicato come «paggio Dagoberto», presumibilmente dal ruolo che interpretava in quel periodo. Il bambino, nato il 2 febbraio 1909 e vissuto solo pochi giorni, è ricordato più volte con rimpianto da Blok, che lo aveva accettato e si aspettava dalla sua nascita una svolta positiva nella sua vita. Ljubov' Dmitrievna, invece, detestava la maternità con tutte le sue forze; per lei la nascita del bambino fu un'esperienza traumatizzante.

Risale a quei giorni (12 novembre) una lettera di Blok alla moglie che contiene un giudizio su tutta la loro vita comune.

«...я убеждаюсь с каждым днем и моей душой и моим мозгом, которые к старости крепнут и работают все гармоничнее, увереннее и действеннее, что ты погружена в непробудный сон, в котором неуклонно совершаются свои события: на Кавказе ты ставила на карту только тело, теперь же (я уверен, почти нет сомнения) ты ставишь на карту и тело, и душу, т.е. гармонию. Каждый день я жду момента, когда эта гармония, когда-то созданная великими и высокими усилиями, но не укрепленная и подтачиваемая и нами самими и чужими, врагами, — в течение десяти лет, — разрушится. То, что ты совершаешь, есть заключительный момент сна, который ведет к катастрофе, или — к разрушению первоначальной и единственной гармонии, смысла жизни, найденного когда-то но еще не оправданного, не заключенного в форму.

Переводя на свой язык, ты можешь назвать эту катастрофу — новым пробуждением, установлением новой гармонии (для себя и для третьего лица). Я в эту новую гармонию не верю, я ее *проклинаю* заранее не только лично, но и объективно. Она — низшего порядка, чем та, которая была достигнута когда-то и в том, что это так, я клянусь всем, что мне было дорого и есть дорого.»³¹

Il ritorno della moglie a Pietroburgo segna soltanto una breve tregua. Seguono nuove partenze, nuove separazioni. Ljubov' Dmitrievna chiede al marito di lasciarle vivere, senza frapportare ostacoli, il suo «ultimo innamoramento»; gli chiede, anzi, il suo aiuto, per non affondare definitivamente. Tutto il diario del '13 è soffuso di malinconica tenerezza. Il 29 maggio 1913 Blok scrive: «Дневник теряет смысл, я больше не буду писать.» Fino a novembre, infatti, non scrive più nulla. In novembre, dopo l'estate trascorsa in Francia con la moglie, annota brevemente il piano di un'opera, *Нелепый человек*, che non sarà mai scritta e nella quale (stando al piano) si dovevano sentire reminiscenze di avvenimenti autobiografici. Poi il diario si interrompe fino alla primavera del 1917.

³¹A. Блок, *Письма к жене*, «Литературное Наследство», М. 1978, ст. 286.

Dopo il '13 i Blok saranno di nuovo separati dalla guerra. La relazione di Ljubov' Dmitrievna con Kuz'min Karavaev continua fino al 1916, ma ancora nel 1917 ne troviamo nel diario un'eco dolorosa: 2 settembre:

'...Люба второй день подряд видится с Кузьминым-Караваевым и начинает восстанавливаться против меня. (Нет, это ошибка забитого воображения.)'

In complesso, le note del '17 rispecchiano una tristezza più distaccata, senza speranze; dopo quattordici anni di matrimonio non si può che constatare la tenace volontà e la perenne incapacità di vivere insieme:

3 agosto:

'Душно, гарь, в газетах что-то беспокойное. Я же не умею потешить малютку, она хочет быть со мной, но ей со мной трудно: трудно слушать мои разговоры. Я сам чувствую тяжесть и нудность колес, вращающихся в моем мозгу и на языке у меня. 'Старый холостяк'.'

Il 15 agosto il poeta tenta, ancora una volta, di analizzare la storia dei suoi rapporti con la moglie, risalendo «alle origini»:

Едва моя невеста стала моей женой, лиловые миры первой революции захватили нас и вовлекли в водоворот. Я первый, как давно тайно хотевший гибели, вовлекся в серый пурпур, серебряные звезды, перламутры и аметисты метели. За мной последовала моя жена, для которой этот переход (от тяжелого к легкому, от недозволенного к дозволенному) был мучителен, труднее, чем мне. Когда, куда и какими мы выйдем из него, мы ли с Любой выйдем?

Negli ultimi anni le note su Ljubov' Dmitrievna diventano sempre più brevi. Cresce invece lo spazio dedicato agli avvenimenti storici; Blok, sempre sensibilissimo al clima sociale del paese, aveva vissuto gli anni della reazione come una sorta di malattia fisica. Il clima rivoluzionario del '17 lo esalta. In una lettera del giugno 1917 alla moglie, scrive che non potrebbe accorgersi delle novità personali, quand'anche ce ne fossero,

perché il contenuto di tutta la sua vita è la Rivoluzione mondiale, alla testa della quale c'è la Russia.

Da una nota dei taccuini sappiamo che Blok e la moglie festeggiarono insieme il primo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, andarono a vedere *Misterija-buff* di Majakovskij. "Исторический день — для нас с Любой — полный". commenta il poeta. La breve nota allude chiaramente all'anniversario della rivoluzione; per i Blok, però, il 7 novembre è anche l'anniversario di quel lontano incontro del 1902, in cui avevano deciso di legare le loro vite. Non era certo senza significato per Blok ritrovarsi accanto la sua donna proprio in quel giorno, anniversario anche dell'avvenimento politico che lo aveva separato da gran parte del suo ambiente, che aveva trasformato in nemici gli amici di ieri.

Le altre note sulla vita personale di quegli anni sono generalmente meno interessanti: ricorrenze familiari, attività teatrali della moglie, liti, sempre più frequenti, tra la madre e la moglie. Le due donne più care a Blok, che in alcuni momenti furono il suo unico legame con la vita, compaiono, simbolicamente unite, in un sogno del maggio 1912.

'Сегодня ночью наконец, накануне отъезда Любы, несказанный сон, в котором в первый раз связаны Люба и мама, сон хватания за убегающую жизнь, боязнь жизни вообще, мучения и унижения последних дней, страшная тяжесть, но за ней — несказанное и великое... Сон сплетенный с вихрем каких-то других, посторонних; наиболее ясно только то, что я написал: жалость и юность — обе раздирающие, ночь, возок, пустыня, 'страшно' (потому что пусто), и со мной — мать и жена: в одной.'

Sempre circondato da donne e, almeno in famiglia, da donne soltanto, Blok aveva ogni tanto veri e propri accessi di misoginia, che non mancano di lasciare il loro segno sulle pagine dei *Diari*. Blok ne è chiaramente consapevole, e annota:

'Женоненавистничество бывает у меня периодически — теперь такой период.'

Nelle note dei *Diari* dedicate a Ljubov' Dmitrievna si può seguire quel processo di umanizzazione, quel «farsi uomo» di

cui Blok parlava quando definiva " трилогия вочеловечения " i suoi tre volumi di poesie.

L'approdo a una misura esclusivamente umana si osserva, parallelamente, nelle numerose note sul dramma *Роза и крест* che Blok andava scrivendo negli anni 1912-13. Con lucida coscienza egli annotava il 10 dicembre 1912:

' Нет, в теперешнем моем состоянии (жестокость, угловатость, взрослость, болезнь) я не умею и не имею права говорить больше, чем о человеческом. Моя тема — совсем не 'Крест и Роза', — этим я не овладею. Пусть будет — судьба человеческая, неудачника...'

Nella storia di Bertrand che, innamorato di Isaure, muore per proteggere gli amori della donna con il bel paggio Aliscan, si è voluto scorgere il riflesso delle vicende che turbarono la vita di Blok in quegli anni. Probabilmente è così. Ancora una volta, però, il dato autobiografico non va al di là dello spunto iniziale dal quale prende l'avvio il dramma. L'estremo riserbo di Blok³² non gli avrebbe mai permesso di fare allusioni men che discrete alla propria vita personale o a quella altrui.

³² Il riserbo e la discrezione non erano qualità molto comuni tra i colleghi di Blok; sappiamo già che Belyj, in varie circostanze, dimostrò di non possederle. E Brjusov utilizzava (o, almeno una volta utilizzò) con freddezza le sue amicizie personali come materia delle sue opere, in modo così scoperto che i suoi « modelli » non potevano non accorgersene. Mentre scriveva *Огненный ангел* (1907-1908), romanzo ambientato nella Germania del XVI sec., che trae spunto dalla relazione di N. I. Petrovskaja con Belyj prima e con Brjusov stesso poi, egli scrutava i suoi personaggi con tanta indiscrezione da suscitare le loro reazioni.

'...он (Брюсов) бросивши плащ на меня, заставлял произвольно меня в месяцах ему позировать, ставя вопросы из своего романа и заставляя на них отвечать; я же, не зная романа, не понимал, зачем он, за мною — точно гоняясь, высматривает мою подноготную и экзаменует вопросами... (Belyj). E N. I. Petrovskaja:

'...я хочу умереть ... чтобы смерть Ренаты списал ты с меня, чтобы быть моделью для последней прекрасной главы...'
Cito da: В. Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах*,

М. 1974, т. 4, ст. 346.

Il proposito dichiarato di Blok è di scrivere un dramma nel quale tutto si possa spiegare psicologicamente, con semplicità, senza ricorrere al misticismo. L'eventuale valore simbolico dei fatti deriverà soltanto dalla capacità di approfondimento dell'autore. Nel lungo lavoro su *Роза и крест*³³ traspare l'aspirazione alla semplicità, all'autenticità, che si fa sempre più forte nel poeta dal 1911 in poi, da quando, in una famosa lettera a Belyj, egli dichiara di non essere più un « lirico ».

4.

' Много еще женщин, вина, Петербург — самый страшный, зовущий и молодящий кровь — из европейских городов. '³⁴

Pietroburgo, i vagabondaggi notturni attraverso la città immersa nella nebbia, il vino, le prostitute: tutto questo fa parte del mito di Blok. Solo o con qualche amico (più spesso degli altri Pjast o Gorodeckij), il poeta abbandona l'ordine meticoloso, da maniaco, che colpiva i visitatori del suo studio, per andare alla scoperta della città. E la città, Pietroburgo, è uno dei grandi temi della poesia blokiana. Volta a volta città spettrale, malata, avvolta nella bruma, o luogo di disperate ebrezze, con i suoi locali zingani, o « città terribile », con le sue miserabili periferie, i suoi bambini malati e smarriti, la malvagità degli uomini, città reale o paesaggio spirituale. Il Nevskij Prospekt, secondo Čukovskij, è la patria spirituale di Blok.

Blok si avventura nella città notturna fuggendo il comfort domestico, la sua casa sempre piena di zie, di anziane amiche di famiglia e di una madre ipersensibile.

' Мир прекрасен и в отчаянии — противоречия в этом нет. Жить надо и говорить надо так, чтобы равнодействующая жизни была истовая цыганская, соединение гармонии и буйства, и порядка и беспорядка. Иначе — пропадешь. Душа моя подражает цыганской, и буйству и гармонии ее вместе... '³⁵

³³ Un'ottima analisi del lavoro di Blok su *Роза и крест* è contenuta nel saggio di В. Жирмунский, *Драма А. Блока 'Роза и крест'*, Л. 1964.

³⁴ А. БЛОК 7, 72.

³⁵ Ivi, p. 138.

Il desiderio di disordine e di rivolta per Blok non è soltanto un mito esteticheggiante, il bisogno di « toccare il fondo », non è imitazione di modelli romantici. È l'altra faccia dell'armonia, dell'ordine e del perbenismo. È una necessità vitale. 'Иначе пропадешь'.

La Pietroburgo di Blok ha ascendenze letterarie illustri ed evidenti: da Puškin a Gogol', da Dostoevskij a Grigor'ev, da Annenskij a Belyj. Città fatale, Pietroburgo contiene forze capaci di pesare in modo schiacciante sul destino del singolo individuo; città sovrastata dall'ombra minacciosa di Pietro, demone e vittima della storia (v. la nota del 6 novembre 1911); città percorsa da figure terrificanti e maligne, al limite tra l'incubo e la realtà '...ужас толпы на Невском.

... — отовсюду появляется страшная рожа ...

Такова вся толпа на Невском.'

Quando però si parla dei lunghi vagabondaggi notturni come bisogno di libertà, dell'attrazione violenta verso gli zingari, è inevitabile l'associazione con Apollon Grigor'ev, il poeta « riscoperto » da Blok;

"...вас, разумеется, тоже выгнало что-то из дому, но это что-то — не хандра русского человека, не бесконечная жажда жизни, не беспредметная любовь — нет, просто пошлая, бесстрастная скука; просто врожденное во всяком истом петербурге отвращение от домашнего очага..."

Sono parole di Apollon Grigor'ev citate da Blok nel suo saggio *Sud'ba Apollona Grigor'eva*. E questo sentimento di « ogni vero pietroburghese » (A. Grigor'ev non lo era, ma era fuggito a Pietroburgo a vent'anni, all'insaputa della famiglia) era ben noto a Blok, come gli era nota l'angoscia senza fondo che lo spingeva, come Grigor'ev, ma anche come Puškin o Tolstoj, a cercare sollievo nell'uragano delle canzoni zigane.

È molto significativa la « coincidenza » letteraria che indusse due scrittori coetanei, Blok e Belyj, a lavorare contemporaneamente su un gruppo di argomenti molto simili, intrecciati intorno a un nucleo comune: Pietroburgo. Quando Belyj, nel 1913, sottopose a Blok il suo romanzo *Peterburg*, Blok

stava già da tempo lavorando al suo poema *Vozmezdje* nel quale Pietroburgo compare sia come luogo dell'azione, sia come protagonista. Nel manoscritto di *Vozmezdje*³⁶ il secondo capitolo del poema porta addirittura il titolo di *Peterburg*. Eppure i due scrittori lavoravano in quel periodo del tutto separatamente, non avevano avuto uno scambio di idee sulle loro opere. Tant'è vero che Blok, leggendo *Peterburg* di Belyj è sorpreso dalle coincidenze con il suo poema, allora inedito (e mai finito).

Il 23 febbraio 1913 Blok riceve da Berlino i primi tre capitoli di *Peterburg* di Belyj e li porta in lettura a Tereščenko che dovrebbe pubblicare il romanzo nella sua casa editrice *Sirin*.

'Очень критиковали роман, читали отдельные места. Я, считаю, что печатать необходимо все, что в соприкосновении с А. Белым у меня всегда — повторяется: туманная растерянность; какой-то личной обиды чувство; поразительные совпадения (места моей поэмы): отвращение к тому, что он видит ужасные гадости; злое произведение; приближение отчаянья (если и вправду мир таков...) ... и, при всем этом, неизмерим А. Белый, за двумя словами — вдруг притаится иное, все становится иным.'

Il romanzo sarà pubblicato soprattutto grazie all'intervento di Blok, che lo giudica una delle opere più significative dell'anno.

In quel periodo, dunque, Pietroburgo è per Blok anche il centro delle sue riflessioni storiche sulla Russia, sullo scontro tra Oriente e Occidente. Nel '19, nel famoso articolo *Intelligencija i revoljucija*, a chi sosteneva che, con la rivoluzione, la Russia aveva cessato di esistere, Blok rispondeva di vedere dinanzi a sé la Russia che Gogol' aveva definito una trojka in corsa, la Pietroburgo che aveva visto Dostoevskij. Pietroburgo serve come simbolo, come riferimento culturale capace di evocare immediate complesse associazioni in ogni russo.

Nei *Diari* Pietroburgo appare in questa veste principalmente nelle note dedicate a *Vozmezdje*, attraverso le quali si può

³⁶ v. A. Долгополов, *На рубеже веков*, Л. 1977.

seguire la storia del poema, dal primo progetto, alle successive amplificazioni. La morte del padre aveva scatenato nel poeta una serie di ricordi, di meditazioni sulla sua stirpe e fatto nascere in lui l'idea di scrivere un poema romantico su quel demone cupo e triste che era stato suo padre. Successivamente il piano iniziale fu più volte trasformato, il fato e la storia (e Pietroburgo, quindi) vi occuparono un posto essenziale; il poema stava molto a cuore a Blok, che ci lavorò a lungo con passione, senza riuscire a portarlo a termine.

Pietroburgo, però, è anche città concreta, luogo di miseria materiale.

Nei *Diari* sono registrate brevi impressioni sui sobborghi miserabili, dove vagano bambini tisiici e abbandonati, e scene di violenza e di disperazione: un mancato suicida ripescato dalla Neva (Blok stesso dà una mano al suo salvataggio), risse fra ubriachi, teppisti che rompono i fanali o tormentano un topo ferito. (A questo topo senza vie di scampo somiglia qualche volta Remizov, osserva Blok). Quest'ultima immagine di Pietroburgo contribuisce senza dubbio a nutrire gli umori populistici, particolarmente sensibili nell'opera di Blok intorno al 1908, ma riaffioranti anche in altri periodi, e il suo senso di colpa verso « i poveri », che lo induce a scusarsi della sua agiatezza, e i suoi tentativi artistici in direzione del realismo.

Al bisogno di concretezza nell'arte corrisponde, per qualche tempo, la passione per le attività fisiche; Blok pratica il ciclismo e la ginnastica, si appassiona agli spettacoli di lotta francese, all'aviazione. Al desiderio di movimento fisico si collega anche la smodata passione per il luna-park. Frequenti, nei *Diari*, gli accenni al circo (dove avvenivano, tra l'altro, gli incontri di lotta) e al luna-park. A Blok piaceva irresistibilmente lanciarsi a precipizio giù dalle montagne ghiacciate del luna-park, decine di volte, fino a notte, fino all'ora di chiusura. I legami con il circo sono meno effimeri; la lotta francese gli viene presto a noia, ma continuano a piacergli gli acrobati e, soprattutto i clowns. L'attore Mgebrov³⁷ ricorda una sua visita a

³⁷ v. Мгебров, *Жизнь в театре*, Academia 1929, t. II, стр. 269.

Blok. Parlarono per tutta la notte e Blok cercò di convincerlo a fare il clown, affermando che il circo era l'arena migliore per un artista. Il clown è il moderno buffone popolare, capace di toccare il cuore degli uomini attraverso il riso. Il circo gli sembrava una forma di arte autenticamente popolare, capace di stabilire un rapporto immediato tra artista e pubblico.

Pietroburgo, ancora, è la città nordica attanagliata dal gelo, battuta dal vento e dalla tempesta di neve. Quasi tutte le immagini della città, appena accennate nei *Diari*, sono riprese nella poesia di Blok, dove assumono valore simbolico; il vento e la tempesta diventano i simboli della passione devastante o della bufera rivoluzionaria.

L'atteggiamento di Blok verso la città sarebbe ben povera cosa se si potesse ridurre all'antitesi ebbrezza-disinebbriamento, e peggio ancora se per ebbrezza si intendesse soltanto quella provocata dall'alcool. Non sono mancati, tuttavia, tra i primi recensori dei *Diari*, coloro che, animati da intenti moralistici, si sono presi la briga di contare quante volte Blok ammettesse di essersi ubriacato (si veda, per esempio, la recensione di B. Skvorcov su « Pečat' i Revoljucija ») per trarne sconolate conclusioni sulla sua propensione al vizio, sulla sua « anima devastata » (l'espressione, che dà il titolo alla recensione, è tratta da Blok).

Come si è visto, invece, nei *Diari* la città blokiana ha molte facce, quasi tutte misteriose, e il poeta vi si aggira, inquieto, ora come testimone dolente ora come fragile abitante della città maligna, avvelenato da tutti i suoi miasmi. Eppure nei *Diari* mancano alcune delle tessere essenziali che compongono il mosaico complesso della Pietroburgo di Blok. La città entra, nella poesia di Blok dopo la rivoluzione del 1905 e le immagini suscitate dalla situazione storica del momento confluiscono, arricchendolo, nel tema più generale del disordine e del male; male sociale, storico, certo, ma anche male metafisico. Non troviamo, quindi, nei *Diari* la genesi di questo importante tema blokiano, bensì una visione già consolidata. La Pietroburgo che ci appare nei *Diari* dal 1911 in poi discende direttamente da quella di Dostoevskij; qui scopriamo nei *Diari* qualche differenza di accenti rispetto all'opera poetica di Blok.

5. I *Diari* di Blok possono anche essere letti come una cronaca della vita letteraria degli inizi del secolo. Belyj, il geniale amico-nemico di tutta la vita; Vjačeslav Ivanov, Merežkovskij, la Gippius, Sologub, animatori dei più raffinati salotti letterari di Pietroburgo, Remizov, Kljuev, e i poeti più giovani, come Esenin, la Achmatova, popolano le pagine del diario; e poi l'ambiente teatrale: la Kommissarževskaja, Mejerchol'd, Stanislavskij, le case editrici, le riviste letterarie.

Una nota molto densa di considerazioni sui letterati è quella del 17 ottobre, che apre il diario del 1911. Blok, che vive immerso nella letteratura, guarda con fastidio all'ambiente letterario.

'Литераторы. Аничков опротивел, прости меня господи.'

E poi, con sapiente uso del grottesco, un fulmineo ritratto di Aničkov:

'Смесь гусарского корнета с Максимом Ковалевским (!).'
'Вячеслав Иванов. Если хочешь сохранить его, — окончательно подалежь от него.'

'Происходит окончательное разложение литературной среды в Петербурге. Уже смердит.'

'но — minimum литературных дружб: там отравишься и заболеешь.'

E non si tratta di un fastidio passeggero. Nel '12 Blok manifesta il desiderio di lasciare definitivamente tutte le «academie», con chiaro riferimento all'Общество ревнителей художественного слова, istituito presso la redazione della rivista «Apollon». E quattro anni più tardi afferma con orgoglio:

'С 'литературой' связи не имею и горжусь этим. То, что я сделал подлинного, сделано мною *независимо*, т.е. я зависел только от неслучайного.'³⁸

Nelle riunioni numerose, letterarie e no, Blok per lo più leggeva. Recitava i suoi versi, con quella voce indimenticabile

³⁸ А. Блок, *Записные книжки*, ст. 309.

che fa parte, anch'essa, della leggenda di Blok. Un'eco del fascino di quella voce (o della leggenda?) ci giunge oggi ancora, ascoltando le rare incisioni rimaste, tecnicamente pessime.

Doveva certo trovarsi a disagio, quell'uomo silenzioso e schivo, che esprimeva il suo pensiero con lentezza, quasi con fatica, in mezzo a tanti conversatori brillanti, accanto a un Merežkovskij che, senza neppure darti il tempo di salutare, ti chiedeva con voce tonante se fossi con Cristo o con l'Anticristo. Blok si muoveva tra i suoi simili come «un dio nel lupanare», dice Vjač. Ivanov nella sua nota poesia dedicata a Blok.

I *Diari* rivelano il senso di isolamento del poeta, il peso della solitudine, ma anche il desiderio, l'orgoglio della solitudine. Egli sa che in certi momenti non c'è felicità maggiore che liberarsi dei migliori amici; sa che la solitudine, finché è sentimento, infiacchisce e non lascia pensare, ma quando diventa «conoscenza» ti rafforza e ti costringe ad attingere solo a te stesso.

'...а я почти один; что же мне делать, как не бежать потихоньку в мой тихий угол, если он есть у меня; а еще есть пока. Только здесь и отсюда я могу что-нибудь сделать. Не так ли?' (19.6.1912).

E il 10 febbraio del '13:

'Пора развязать руки, я больше не школьник. Никаких символизмов больше — один, отвечаю за себя, один — и могу еще быть моложе молодых поэтов 'среднего возраста' обремененных потомством и акмеизмом.'

Come tutte le note dei *Diari*, anche quelle di carattere letterario non hanno nessuna pretesa di organicità, sono spesso dettate da fatti contingenti, da malumori, da polemiche del momento. Sarebbe insensato supporre che, a partire dall'ottobre del 1911, Blok rompa i ponti con l'ambiente letterario o che, dal 10 febbraio 1913 cessi di essere un simbolista. Si coglie, invece, attraverso tutti i *Diari* l'insofferenza per le scuole ("я больше не школьник"), con le loro teorizzazioni e i loro dogmi, e per quanto vi è di falso, di artificioso nelle amicizie letterarie.

Generalmente egli giudica con serenità e con grande acutezza il valore letterario di un'opera, di uno scrittore, amico o avversario che sia; ma basta che veda una manifestazione di « ciarlataneria », un atteggiamento falso, una posa, perché scatti in lui la molla della ripulsa, anche violenta. E allora incomincia a dubitare di Merežkovskij, e persino di Kljuev, del quale fino a qualche giorno prima parlava con ammirazione; e la corrispondenza con Belyj gli suona falsa, piena com'è di idee e sentimenti attinti da dove si vuole, ma non « dalla vita ».

Non per caso l'amico più caro, il più fedele era uno scrittore sostanzialmente estraneo all'ambiente letterario, un uomo che si guadagnava da vivere facendo il contabile, quell'Evgenij Ivanov che è ricordato sempre con affetto, come portatore di equilibrio, di serenità, consigliere richiesto e ascoltato in tutte le controversie familiari; con lui Blok, sicuro di non essere frainteso, poteva dibattere tutti i problemi che gli stavano a cuore, politici o letterari, etici o religiosi. Sta a testimoniare, oltre ai *Diari*, la corrispondenza tra Blok e Ivanov.

L'irritazione frequente verso i suoi colleghi scrittori non annebbia la lucidità dei giudizi di Blok. Ecco una nota sull'*Alessandro I di Merežkovskij* che è, ad un tempo, una recensione telegrafica dell'opera e un ritratto dell'autore:

'Все эти вечера читаю 'Александра I' (Мережковского). Писатель, который никого никогда не любил по-человечески, — а волнует. Брезгливый, рассудочный, недобрый, подозрительный даже к историческим лицам, сам себя повторяет, а тревожит. Скучает безумно, так же, как и его Александр I в кабинете, — а красота местами неслыханная...' (23 ottobre 1911).

I giudizi critici, talvolta pungenti, sono diretti il più delle volte contro scrittori di tendenza decadente o simbolista. Blok sa bene che quelli sono « i suoi »; da qui l'asprezza delle polemiche, i risentimenti, mai, bisogna dirlo, le bassezze che a lui, invece, non furono risparmiate.

'Свои' стареются (Станиславский. Философов-брюзжит, либеральничает. Мережковский читает доклады о 'Св. Льве', одинаково компрометируя Толстого и святых. Гиппиус строчит свои бездарные религиозно-политические романы.

А. Белый — слишком во многом нас жизнь разделила). М. И. Терещенко уходит в свои дела, хотя бы и временно.

Dopo la rivoluzione quasi tutti « i suoi » gli volteranno le spalle. Blok si troverà allora a lavorare con « gli altri », che egli era sempre stato capace di apprezzare (basti vedere i suoi giudizi su Gor'kij, sui realisti, ecc.), ma che gli erano sostanzialmente estranei. Il peso dell'isolamento spirituale contribuirà non poco ad amareggiare gli ultimi anni della sua vita.

Un elemento costante nei *Diari* della maturità è la ricerca di un contatto con la realtà; non c'è nulla di più terribile del misticismo, egli dice. Chi fa queste secche affermazioni nei *Diari* è lo stesso scrittore che, ancora nel 1910 affermava nell'articolo *O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma*:

'Реальность описанная мною, — единственная, которая для меня дает смысл жизни, миру, искусству. Либо существуют те миры, либо нет. Для тех, кто скажет 'нет', мы остаемся просто 'так себе декадентами', сочинителями невиданных ощущений, а о смерти говорим теперь только потому, что устали.'³⁹

Eppure Blok non rinnega se stesso; e lo riconferma con forza ogni volta che viene accusato di farlo. Per lui gli « altri mondi » sono una realtà; ma quando il poeta perde la capacità di contemplare la loro luce troppo abbagliante, non deve fingere (questa sarebbe ciarlataneria), deve cercare altre strade.

Con grande chiarezza Blok sintetizza il suo cammino in una lettera del 1911 a Belyj ' (от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес — к окаяню, проклятиям, 'возмездию' и... — к рождению человека 'общественного', художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры 'добра и зла' — ценою утраты части души).'⁴⁰

³⁹ А. БЛОК 5, 432.

⁴⁰ А. БЛОК 8, 344.

Blok, dunque, pensa di aver perduto una parte della sua anima, ma il suo cammino è senza ritorno. Egli non solo non può, ma non vuole tornare indietro. Nell'ottobre del '12, a Tereščenko che gli chiedeva se non volesse ripetere o far tornare i momenti in cui l'arte gli apriva dinanzi l'infinito, rispondeva:

'Нет, не могу хотеть, если бы даже сумел вернуть. Того, что за этим, нельзя любить (Любить — с большой буквы).'

[sic].

Fino agli ultimi mesi di vita Blok continua a riflettere sulla funzione della poesia e del poeta. Le note del gennaio e febbraio 1921 contengono parecchie idee che verranno riprese nella conferenza su Puškin alla Casa dei letterati (13 febbraio 1921) e nell'ultimo articolo di Blok, *Bez božestva, bez vdochnovenija* (sugli acmeisti), uscito postumo.

Il poeta, figlio dell'armonia, deve liberare i suoni dalle profondità dello spirito, dal caos originario, dare forma armoniosa a questi suoni e portare l'armonia nel mondo esterno, afferma Blok nel suo discorso su Puškin, riprendendo il tema che gli è caro del caos e dell'armonia. La grande arte (Blok lo afferma in una nota di diario dell'aprile 1919) nasce dall'interazione di due musiche: la musica della personalità creatrice e la musica che risuona nelle profondità dell'anima popolare, la musica delle masse. Perciò ogni tendenza all'« arte per l'arte » è in contrasto con l'essenza dell'arte stessa.

A Gumilev, teorico dell'acmeismo, Blok rimprovera di aver identificato il simbolismo russo con quello francese, attribuendogli obiettivi puramente letterari, dimenticando che la letteratura russa ha le sue tradizioni ed è strettamente legata ai problemi religiosi, filosofici e sociali. A Gumilev poeta rimprovera il suo formalismo « senza anima ».

Questa concezione dell'arte e della funzione dell'artista, che affonda le sue radici nella tradizione ottocentesca russa, spiega l'atteggiamento fondamentale negativo di Blok nei confronti di Mejerchol'd, la sua sostanziale incomprensione per tutti i tentativi di rinnovamento formale che caratterizzano

la letteratura russa del primo novecento; spiega anche, in qualche misura, la sua infatuazione per Kljuev.

I rapporti di Blok con Mejerchol'd non furono occasionali: Blok fu uno dei redattori della rivista di Mejerchol'd « Ljubov' k trem apel'sinam », e sua moglie lavorò a lungo come attrice nel teatro di Mejerchol'd; questo, anzi, fu uno dei tanti motivi di screscio fra loro sia perché Blok non approvava l'attività della moglie, sia perché proprio su questo terreno si scontravano le loro diverse concezioni dell'arte. Blok aveva una posizione molto ferma, anche se non escludeva di poterla modificare.

'Стержень, к которому прикрепляется все многообразие дел, образов, мыслей, завитушек, — должен быть; и должен он быть — вечным, неизменяемым при всех обстоятельствах.

...О модернистах я боюсь, что у них нет стержня, а только — талантливые завитки вокруг пустоты. Люба хорошо возражает: всякое предыдущее поколение видит в следующем циников, нигилистов, без стержня. То же было и с нами. Может быть, я не понимаю. Может быть, у них есть 'священное'. Будущее покажет.' (11 ottobre 1912).

E anche successivamente la posizione di Blok sui modernisti non cambiò.

Nell'atteggiamento di Blok verso Kljuev, invece, si fondono la consueta sensibilità blokiana per ogni autentico talento poetico, la sua visione mitica del « popolo », il suo perenne senso di colpa di aristocratico e di intellettuale. Kljuev incomincia a scrivere a Blok nel 1907 con la timidezza del poeta principiante verso il grande maestro. Blok legge con vivo interesse le sue lettere, i suoi articoli sui contadini del nord, ricchi di elementi del folklore contadino, di canti di prigionieri, di miti popolari. Ne troviamo citazioni esplicite e tracce indirette in articoli e poesie di Blok (per es. l'articolo *Stichija i kul'tura* e il poema *Dvenadcat'*). Poi Kljuev incomincia ad atteggiarsi a maestro di vita, le sue lettere assumono toni predicatori. Blok è ancora entusiasta. I due poeti si incontrano nel 1911 e Blok scrive nel diario che l'incontro con Kljuev è stato un grande avvenimento nella sua vita di quell'autunno.

Nei primi tempi l'influenza morale di Kljuev, legato alle sette contadine, portatore della « religione popolare » è molto grande. Il 6 dicembre, dopo aver ricevuto una lettera di Kljuev, Blok scrive nei diari:

'Знаю все, что надо делать: отдать деньги, покаяться, раздарить смокинги, даже книги. Но не могу, не хочу.'

In seguito l'entusiasmo di Blok si raffredda, gli sembra di scorgere qualcosa di insincero in quest'uomo che troppo facilmente lancia accuse e distribuisce assoluzioni. Ciò che spinge Blok verso il poeta contadino, a parte l'originalità della voce poetica di Kljuev, è la polemica contro coloro che per amore delle parole sono disposti a sacrificare l'uomo vivo, la sua convinzione che vi sia un nesso necessario tra arte e moralità.

Dopo la sua « caduta » iniziale, che gli preclude la possibilità delle visioni mistiche, di vedere non « i mondi », ma « il mondo », Blok tenta di esprimere in altri modi la verità dell'arte. Non sa rassegnarsi a essere solo un poeta. L'arte che è solo arte non gli basta. Preferisce il silenzio.

È stato mille volte affermato che dal 1918, dopo *Dvenadcat'* e *Skify*, Blok, come poeta, tace. In realtà il poeta taceva dal 1915. Soltanto i primi mesi del 1918, pieni di tensione rivoluzionaria, gli fanno nuovamente sentire quella consonanza tra il suo spirito e lo spirito del popolo che è, secondo lui, il presupposto ineliminabile dell'arte. Nei giorni che precedono la composizione di *Dvenadcat'* Blok sente fisicamente il « suono » degli eventi che sta vivendo. Poi la musica si interrompe dentro di lui e nel mondo esterno. E il poeta tace.

6. Nei *Diari* di Blok la « storia » fa il suo ingresso a partire dal 1911, nella sua vita e nelle sue opere, molto prima. L'anno che segna questa svolta è il 1905. Già all'inizio del 1904 Belyj, durante i suoi primi incontri con Blok, aveva intuito che sotto il tono aristocratico-mondano del poeta si celava un massimalista. Nel 1905 questo massimalismo acquista colore politico. Blok gira per la città in fermento, ascolta gli oratori dei comizi, partecipa a una manifestazione di strada portando una bandiera rossa, e verso la fine dell'anno, in una lettera

all'amico e collega di università A. V. Gippius annunzia a lettere maiuscole: Я — 'СОЦИАЛЬДЕМОКРАТ'. [sic].

Come si vede, le sue scelte del 1917 hanno origini lontane. Lontano vanno cercate anche le radici del suo atteggiamento solidale, ma distaccato nei confronti della rivoluzione. In una lettera al padre del 30 dicembre 1905 Blok, lucido e onesto come sempre, riepiloga le sue posizioni di quell'anno.

'Отношение мое к 'освободительному движению' выражалось, увы, почти исключительно в либеральных разговорах и одно время даже в сочувствии социал-демократам. Теперь отхожу все больше, впитав в себя все, что могу (из 'общественности'), отбросив то, чего душа не принимает. А не принимает она почти ничего такого, — так пусть уж займет свое место, то, к которому стремится. Никогда я не стану ни революционером, ни 'строителем жизни', и не потому, чтобы не видел в том или другом смысле, а просто по природе, качеству и теме душевных переживаний.' (vol. 8, p. 144).

Nel 1906, tuttavia, scrive un articolo entusiastico su Bakunin, e negli anni successivi, specialmente nel 1908, ritorna all'impegno sociale, sente di avere un dovere civile da compiere come poeta, anche se la « maledetta ironia » non lo abbandona e lo induce a pensare che nulla abbia importanza, che non valga la pena di lottare.

'Смысл трагедии — БЕЗНАДЕЖНОСТЬ борьбы; но тут нет отчаяния, вялости, опускания рук. Требуется высокое посвящение.' annoterà più tardi nei *Diari* (11 novembre 1911).

Convinto talvolta che la vita europea sia ignobile quanto quella russa e che nessuna rivoluzione la possa più cambiare, ricomincia poi a scrivere articoli e a fare conferenze su argomenti come la Russia e gli intellettuali, le forze elementari e la cultura.

Nei suoi taccuini del 1906 Blok riassume diligentemente il contenuto di *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche, pubblicato in russo nel 1900. L'influenza immediata di questa lettura traspare nell'articolo *Stichija i kul'tura* (1908); ma due idee di derivazione nietzschiana caratterizzeranno il pensiero di Blok

fino ai suoi ultimi anni: l'arte è musica e la musica è l'essenza del mondo; la civiltà ha distrutto la cultura. Molti anni più tardi egli affermerà che soltanto una grande rivoluzione mondiale, che distrugga la secolare menzogna della civiltà, potrà restituire agli uomini tutta la pienezza di un'arte libera.

Blok, convinto che l'artista debba essere un testimone, nell'ottobre del 1911 dopo un intervallo di nove anni, ricomincia a scrivere il suo diario. Sa di vivere in un'epoca importante, anzi, di assistere alla rapida successione di epoche diverse nella vita russa, e pensa di dover annotare almeno qualche impressione sui fatti essenziali.

Negli anni 1911-13 l'atteggiamento di Blok ha un'impronta prevalentemente morale; lo abbiamo già visto a proposito dell'influenza di Kljuev su di lui in quegli anni. Il poeta non vuole considerarsi migliore degli altri: se non ha mai adulato nessuno è soltanto perché ha mezzi sufficienti per dipendere soltanto da se stesso; l'inaugurazione dell'« Istituto Francese », alla presenza dell'élite pietroburghese, suscita il suo sdegno, egli scorge una vergognosa omertà fra tutti gli appartenenti ai ceti privilegiati ed è indotto a giustificare gli attentati contro i potenti; le pellicce e i gioielli del Nevskij Prospekt nascondono corruzione, « bustarelle ».

Segue i nuovi giornali, apprezza la « Zvezda » dei socialdemocratici.

'Все здесь ясно, просто и отчетливо (потому — талантливо) — пожалуй, иногда слишком просто.' ((26.2.1912).

Sappiamo già che in quegli anni Blok tendeva alla semplicità, alla realtà, all'« umano ». Segno non indifferente di lucidità, se si considera che tra le persone che gli erano più vicine la madre si dava allo spiritismo, la sorellastra seguiva fanaticamente le prediche infiammate del vescovo Germogen e del monaco Iljodor (nonostante la sua polemica antipositivista, Blok spera che la sorella si salvi dalla loro ciarlataneria pseudoreligiosa e reazionaria frequentando la facoltà di Scienze naturali), Belyj era diventato un ardente seguace delle teorie del dr. Steiner, e anche Evgenij Ivanov imboccava la strada della teosofia.

L'atteggiamento di Blok verso il mondo esterno nei *Diari* del 1911-13 è caratterizzato da un ricorrente appello alla volontà, anche se non mancano le note di stanchezza, di sfiducia.

È vero, egli sente che le cose realmente importanti, la rivoluzione come la reazione, sfuggono alla volontà dell'uomo; ciò che veramente conta non è fatto dagli uomini, accade agli uomini.

'то, что называют « жизнью » самые « здоровые » из нас, есть не более, чем сплетня о жизни.'

E tuttavia, in risposta a una lettera che parla di angoscia e di solitudine, egli annota nel diario (1° maggio 1913):

'Кому не одиноко? — Всем тяжело. Переносить эту тяжесть помогает только обладание своей атмосферы, хранение своего круга, и чем шире этот круг, чем больше он захватывает, тем более творческой становится жизнь... Завоевать хотя бы небольшое пространство воздуха, которым дышишь по своей воле, независимо от того, что ветер все время наносит на нас тоску или веселье, легко переходящее в ту же тоску, — это и есть действие мужественной воли, творческой воли.'

Nella prefazione a *Vozmezdje*, scritta nel 1919, Blok dirà che nell'11 nacque in lui per la prima volta la coscienza dell'impossibilità di scindere e, nello stesso tempo, dell'impossibilità di fondere l'arte, la vita e la politica.

'Именно мужественное веянье преобладало: трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения.'⁴¹

Anche negli anni successivi l'avvicinamento ai bolscevichi è dettato in gran parte da considerazioni di ordine morale, oltre che dall'antico spirito di rivolta di Blok e dall'odio per i borghesi, che a volte rasenta la repulsione fisica. La sua avversione di aristocratico e di artista, naturalmente, ha ben poco in comune con quella dei proletari.

⁴¹ А. Блок, 3, 296.

Blok apprezza l'aspetto operativo dei bolscevichi, oltre a quello « alato ». Le ali il popolo le ha; gli manca la conoscenza, la competenza. È mai possibile che coloro « che sanno » non si schierino dalla parte del popolo?

Come intellettuale, egli sa che ogni cultura è « demoniaca », e il demonismo è una forza. Essere forti vuol dire offendere i deboli. Perciò egli si rimprovera il suo pianto « demoniaco » sui valori spirituali della sua tenuta di Šachmatovo, profanati dai contadini. Egli è ancora il più forte, anche dopo la rivoluzione, perché può scrivere libri e vivere di questi libri, mentre chi non sa, muore di fame.

Come ricco (assai poco ricco, in verità, una volta esaurita l'eredità paterna), non può dimenticare che quando andava a trovare la fidanzata sul suo cavallo bianco gli piaceva chiedere ai contadini la strada, che conosceva benissimo, solo per farsi ammirare, perché era giovane, elegante, innamorato, felice. Capisce, quindi, la diffidenza attuale dei contadini.

(' И посмеиваются глаза — как же, мол, гарцевал барин, гулял барин, а теперь барин — за нас? Ой, за нас ли барин? ') (7, p. 354).

Le sue prese di posizione diventano sempre più politiche, espressione di scelte precise, e non più soltanto di stati d'animo. Nei giorni delle trattative di pace di Brest-Litovsk, scrive:

Патриотизм — грязь (Alsace-Loggaine = брюхо Франции, каменный уголь).

Религия — грязь (попы и пр.). Страшная мысль этих дней: не в том дело, что красногвардейцы ' не достойны ' Иисуса, который идет с ними сейчас; а в том, что именно Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой.⁴²

Романтизм — грязь. Все, что осело догматами, нежной пылью, сказочностью — стало грязью. Остался один ÉLAN.*

Только — полет и порыв! лети и рвись, иначе — на всех путях гибель.

⁴² Accenno all'immagine del Cristo alla testa delle guardie rosse nel poema *Dvenadcat'*.

Может быть, весь мир (европейский) озлится, испугается и еще прочнее осядет в своей лжи. Это не будет надолго. Трудно бороться против 'русской заразы', потому что — Россия заразила уже здоровьем человечество. Все догматы расшатаны, им не вековать. Движение заразительно.

Le note del 1918 (ma in larga misura anche quelle del '17) sono le più interessanti sotto il profilo politico. Dall'accettazione della rivoluzione (' Революция — это: я — не один, а мы. Реакция — одиночество, бездарность, мять глину. '). (1.3.1918); all'ultima nota dell'anno, che è un'abbozzo di risposta alla poesia di Majakovskij *Radovat'sja rano*.

Не так, товарищ!

Не меньше, чем вы, ненавижу Зимний дворец и музеи. Но разрушение так же старо, как строительство, и так же традиционно, как оно. Разрушая постылое, мы так же скучаем и зеваем, как тогда, когда смотрели на его постройку. Зуб истории гораздо ядовитее, чем вы думаете, проклятия времени не избыть. Ваш крик — все еще только крик боли, а не радости. Разрушая, мы всё те же еще рабы старого мира: нарушение традиций — та же традиция.

Ritornano, poi, le idee care a Blok: lo scontro tra Oriente e Occidente, la funzione messianica della Russia, la « musica » della rivoluzione. In quest'atmosfera di esaltante tensione nascono le due ultime opere poetiche di Blok: *Dvenadcat'* e *Skify*.

Dai *Diari* sappiamo soltanto che dopo la pubblicazione di *Dvenadcat'* molti vecchi amici di Blok gli tolgono il saluto, rifiutano di stringergli la mano. Blok ne è molto amareggiato, ma segue coerentemente la strada che ha scelto, senza sentimentalismi, senza lacrimoso « amore per il popolo ».

В артисте — отсутствие гуманной размягченности, острое сознание. Оптимизм, свойственный цивилизованному миру, сменяется трагизмом: двойственным отношением к явлению, знанием дистанций, умением ориентироваться.

È contrario alla popolarizzazione delle conoscenze. Sminuzzare il sapere per renderlo più accettabile al popolo significa, in ultima analisi, ingannare il popolo.

Esegue coscienziosamente tutti gli incarichi che gli vengono affidati, nel settore teatrale e nelle edizioni di letteratura universale, ma si annoia. L'ironia non lo abbandona, talvolta solo scherzosa, come quando scorge in Poljanskij qualcosa di marxista-emigrante-intellettuale-lunačarsko-furbastro-bonario, talvolta feroce:

Чего нельзя отнять у большевиков — это их исключительной способности вытравлять быт и уничтожать отдельных людей. Не знаю, плохо это или не особенно. Это — факт.

A partire dal 1920 le note si fanno più rare, vi prevalgono i toni dello sconforto. A differenza di tanti accesi rivoluzionari a parole, che si sono ritirati di fronte alla rivoluzione reale, Blok, che considera una diserzione abbandonare la Russia affamata per raggiungere il mondo dei «sazi», non ha mai avuto grandi illusioni sulla sua sorte in un'eventuale rivoluzione. Per lui andare verso il popolo significa gettarsi sotto una trojka in corsa. Il popolo è un'entità alquanto misteriosa, irrazionale, è un elemento naturale, al di fuori e al di sopra della storia. Teoria tutt'altro che originale, come si vede; nella visione del «popolo» e della rivoluzione di Blok, agli evidenti influssi nietzschiani si uniscono elementi tolstojani, reminiscenze delle teorie neoslavofile, populistiche, e delle predicazioni delle sette religiose popolari.

Lunačarskij, nel 1923, quando conobbe i surrealisti francesi, scorse una stretta affinità tra la loro concezione della rivoluzione, il loro spirito antiborghese e le idee di Blok. La critica successiva (Mirskij per primo, e, più tardi, soprattutto Maksimov) ha messo in luce, accanto agli elementi comuni, i tratti specifici del pensiero di Blok, legati alla tradizione culturale russa.

Concretamente, negli anni della rivoluzione Blok si sente vicino allo «scitismo» di Ivanov-Razumnik e alla politica dei socialisti-rivoluzionari. Collabora ad alcuni numeri della loro rivista «Znamja truda», anzi, per questa ragione nel 1919 Blok passerà un paio di giorni in guardina. Nei *Diari* egli non accenna neppure a questo episodio; vi dedica una brevissima nota, senza commenti, nei *Taccuini*.

Ciò che colpisce nei *Diari* non sono certo le teorie di Blok, mai formulate in modo organico, e nei *Diari*, ovviamente, meno che altrove. Blok, del resto, non pretese mai di essere un teorico, e neppure un rivoluzionario («non diventerò mai un rivoluzionario», aveva scritto al padre tanti anni prima). Sorprende l'inattesa intransigenza, la fermezza con la quale egli accetta una rivoluzione, *quella* rivoluzione, sapendo benissimo che essa segna la fine della sua classe, del suo mondo, della sua cultura. È la vecchia attrazione verso la catastrofe che si fa sentire? Non si direbbe. L'ultima nota del 1920 esprime chiaramente le ragioni che possono farci rinunciare a un mondo che ci è caro per aprire la strada al nuovo, e afferma con durezza che la violenza non induce ad accettare il nuovo, anzi, respinge verso il vecchio.

Еще раз: (человеческая) совесть побуждает человека искать лучшего и помогает ему порой отказываться от старого, уютного, милого, но умирающего и разлагающегося — в пользу нового, сначала неуютного и немилого, но обещающего свежую жизнь.

Обратно: под игом насилия человеческая совесть умолкает; тогда человек замыкается в старом; чем наглей насилие, тем прочнее замыкается человек в старом. Так случилось с Европой под игом войны, с Россией — ныне.

Quando sente rinascere in sé la tentazione di rinchiudersi nel vecchio, Blok si accorge di essere già morto. Perciò quando viene accusato, nel corso di una lettura pubblica dei suoi versi, di essere un morto, egli commenta: «Hanno ragione». Perciò non si oppone alla malattia che lo sta distruggendo. Egli muore nel momento dell'ultimo «disinebriamento» quando non gli restano più ragioni per vivere.

7. C'è una coerenza di fondo in Blok, un nucleo immutabile negli strati più profondi del suo spirito che alla superficie, invece, appare ondeggiante e mutevole, sensibile com'è alle influenze del mondo esteriore. Mistico e ironico demistificatore, cavaliere della Bellissima Dama e demone inquieto, simbolista e neopopulista, Blok resta sempre fedele a se stesso. Questa sua coerenza egli la conosce meglio di ogni altro e la riafferma più

volte, dalla lettera a Belyj del 22 ottobre 1910 («настаиваю на том,, что я никогда себе не противоречил в главном») alla lettera del maggio 1918 alla Gippius, mai spedita e trascritta nei Diari ('Во мне не изменилось ничего (это моя трагедия, как и Ваша), но только рядом с второстепенным проснулось главное').

Tutti coloro che hanno conosciuto Blok come uomo sono colpiti dalla sua eccezionale sincerità⁴³. C'è in lui qualcosa di vero, di autentico, che non sfugge a nessuno. 'Правдив' e 'верный' sono gli aggettivi che ricorrono più spesso quando si parla di questo aspetto della personalità di Blok. I più saccenti tra i suoi amici presumono perciò di sapere che cosa deve pensare o fare Blok in ogni circostanza. La Gippius, in questo senso, è esemplare. Donna spesso perspicace, fu cara a Blok fino alla fine della sua vita, nonostante i numerosi e talvolta aspri dissensi. La Gippius ricorda con affetto il suo «amico lunare», coglie acutamente alcuni tratti del suo carattere, eppure non lo capisce. Quando Blok era ancora un ragazzo e aveva da poco pubblicato i suoi versi sulla Bellissima Dama, la Gippius lo aggredì con una domanda che era, in realtà, un'affermazione perentoria:

— Не правда ли, ведь говоря о Ней, вы никогда не думаете, не можете думать, ни о какой реальной женщине?⁴⁴

⁴³ L'unica eccezione a me nota, anche tra coloro che non amano Blok — e furono molti — è N. Valentinov. Nel suo libro *Dva goda s simbolistami*, scritto nel 1954 e pubblicato integralmente nel 1969 in California, con una prefazione di G. P. Struve, egli definisce Blok «sempre falso», bugiardo. Per Valentinov, accecato dall'astio, Blok non è altro che un ubriacone, preda di un erotismo incontenibile, un ignorante che tiene i libri in bella mostra, ma non li legge, un ipocrita che si atteggiava a poeta nazionale della Russia mentre conosce soltanto Pietroburgo e Šachmatovo, si serve del misticismo per far carriera, usa simboli cristiani senza essere credente. Come poeta è un cantore della vacuità, i suoi drammi sono privi di senso e di scopo, i *Dvenadcat'* danno la nausea. I giudizi di Valentinov su Blok suscitano tale indignazione anche tra gli emigrati russi, che M. Karpovič rifiutò di pubblicare il capitolo *Belyj e Blok* sulla sua rivista, «Novyj Žurnal».

⁴⁴ З. Н. Гиппиус, *Живые лица*, Прага 1925, ст. 19.

E Blok abbassa gli occhi, probabilmente ferito dall'indiscrezione della sua interlocutrice, ma lei pensa che il suo sospetto gli sembri offensivo, tanto le sembra ovvio che la risposta non possa essere che «no».

Invece è ormai da tempo provato che se l'idea della Bellissima Dama nacque prima che Blok conoscesse Ljubov' Dmitrievna Mendeleeva, quest'ultima divenne poi l'incarnazione della Bellissima Dama, i riferimenti alla sua persona sono numerosi e precisi. Parlando dei *Diari*, basterà ricordare che nel '18 Blok incominciò a scrivere una sorta di autocommento ai versi per la Bellissima Dama, passi in prosa che avrebbero dovuto essere inseriti tra le singole poesie del ciclo, sul modello della *Vita Nuova* di Dante. I commenti delle prime 39 poesie, riportati nei *Diari*, permettono, tra l'altro, di stabilire che scrivendo quei versi Blok pensava a una donna reale, a Ljubov' Dmitrievna.

Altrettanto grande è la sicurezza della Gippius, e ben più grave la sua delusione, nel 1917. Quando Savinkov decide di fondare un giornale antibolscevico, gli intellettuali che entrano a farne parte fino all'ultimo momento non interpellano neppure Blok, tanto sono sicuri della sua adesione. E quando, finalmente, la Gippius gli telefona, e riceve un rifiuto, non può credere alle sue orecchie. Blok con i bolscevichi: è assurdo, inconcepibile! E imperdonabile. Con un salto logico che non è soltanto suo, la Gippius, che ha sempre considerato Belyj molto più dotato di Blok sul piano intellettuale, dichiara che da Belyj non si può pretendere nulla (vive sempre nel dramma o nel melodramma), ma da Blok sì. E in fondo non ha torto. Le prese di posizione di Blok non sono mai un semplice fatto letterario.

La ricerca di un rapporto immediato, non libresco con la vita, ostinatamente perseguito con ogni mezzo, con totale sincerità, finisce con l'allontanare Blok da molti dei suoi ex amici letterati. Il passaggio da «profeta», a «poeta», vissuto soggettivamente come una caduta, segna, in vari modi, un avvicinamento di Blok alla realtà. La sua sensibilità da sismografo e l'instancabile volontà di capire, la coscienza sempre vigile, gli permettono di captare e di esprimere tutti i sussulti del suo

tempo di crisi, di guerre e di rivoluzioni. Non per caso i suoi contemporanei vedono in lui un «uomo-epoca» (A. Achmatova), il tragico tenore (?) dell'epoca (Ol'ga Forš, A. Achmatova), la coscienza del suo tempo.

Dal diario della prima giovinezza a quelli della maturità c'è un lungo cammino; non, però, il passaggio dall'« ebbrezza » dell'adolescenza al « disinebriamento » della maturità, bensì un continuo alternarsi di ebbrezza e di sempre più tragico disinebriamento.

I *Diari* confermano quello che la poesia e la saggistica di Blok ci avevano già detto: i molti elementi di irrazionalismo presenti nella sua opera sono il risultato di una scelta culturale, non dell'incapacità di servirsi della ragione, l'uso di simboli poetici e di miti più che di argomentazioni logiche non è segno di debolezza intellettuale. Il volto che le pagine dei *Diari* ci mostrano è quello di un uomo tormentato e capace di stoicismo, sensibilissimo, vulnerabile, ma meno fragile di quanto appaia alla superficie, una mente lucida che non elude nessun problema, tesa al superamento impossibile delle contraddizioni che lacerano l'uomo e il mondo in cui vive, di un interprete sagace, e non soltanto di un testimone del suo tempo.

Rossana Platone

L'ORDINE NEL DISORDINE: COSTRUZIONE DI UN'UTOPIA

I poemi *Toržestvo zemledelija*, *Bezumnyj volk*, *Derev'ja*¹ propongono un discorso poetico che si compie come invenzione ironica, carnevalesca, mutevole, ambivalente di modelli di mondi alternativi al reale che ipotizzano non solo il verosimile ma anche l'assurdo, l'inutile, l'impossibile. Essi tracciano l'immagine di un universo puramente ludico, in cui la vita si dovrebbe vivere come un gioco, ridendo del pianto e del dolore, traendo motivo di gioia e di piacere dallo stesso male e dalla stessa morte. Alla seriosità di un miope razionalismo le fiabe utopico-filosofiche di Zabolockij oppongono la svalutazione metodica del gioco, la razionalità dell'arte tesa a metter ordine nel disordine della realtà così come viene percepita. Nel suo rigorismo dirompente, antiretorico e comunque non conformista la scrittura zabolockiana si configura come sintesi di un modello scientifico e di un modello di gioco, incontro-unione di « bezumie s umom ». L'autore ci indica la strada: il programma si può già

¹ *Toržestvo zemledelija*. Il « prologo » ed il capitoletto « *Toržestvo zemledelija* » sono stati pubblicati per la prima volta in « *Zvezda* » 1929, n. 10; nella sua redazione completa in « *Zvezda* » 1923, n. 2-3. Il testo pubblicato in « *Zvezda* » 1933, n. 2-3, subì notevoli modifiche: per le varianti cfr. N. Zabolockij, *Izbrannoe*, Moskva 1972.

Bezumnyj volk. Poema composto nel 1931 ma pubblicato per la prima volta in N. Zabolockij, *Stichotvorenija i poemy*, Moskva 1965. Il testo preparato per la stampa nel 1933 e mai pubblicato recava l'epigrafe tratte dal « *Faust* » di Goethe (parte prima, « La notte di Valpurga »): « Hör! Es splittert die Säulen ewig grüner Paläste ».

Derev'ja. Poema composto nel 1933 ma pubblicato per la prima volta in « *Literaturnaja Gruzija* » 1965, n. 11.

leggere nella sua poetica in versi *Bitva slonov*, *Iskusstvo*, *Predostereženie*². In *Bitva slonov* il linguaggio della poesia affonda le radici nell'inconscio, oscillando tra i due poli della logica e del delirio onirico, e si propone come sistema chiuso soggetto all'ordine alogico di una sintassi fantastica ed al disordine di un materiale verbale proliferante. D'altronde Zabolockij stesso dichiara di avversare non tanto la logica *tout court*, ma piuttosto la logica formale, fondata sul sillogismo: con l'arrivo degli «elefanti guerrieri dell'inconscio» si scatena una guerra, una «battaglia di parole» e di «significati». La stessa «Europa della coscienza» si trova nell'«incendio della rivolta». L'«antica capitale» della poesia cade. Sono crollati i «Monti Bianchi delle torri secolari» dove le «cifre» e la «spada del sillogismo» brillavano «verificati dal puro intelletto». «La poesia comincia a osservare con attenzione, a studiare il movimento delle nuove figure, a comprendere la bellezza dell'assurdo, la bellezza dell'elefante gettato dall'inferno». Gli «elefanti» dell'«inconscio» che «salutano con un allegro barrito» questa nuova «assurda bellezza» del mondo, dove la «sintassi costruisce case sbagliate», dove le «vecchie regole degli alberi sono respinte», dove tutto è ricolmo di un «senso balordo», sono gli spazi che Zabolockij ricerca nelle pieghe più profonde della psiche, una sorta di antilogica intuitiva per raggiungere il fondo assoluto dell'universo, per comunicare con una realtà superiore e segreta. Il mediare o il porre a confronto la «pazzia con l'intelletto», per produrre un equilibrio stabile all'interno della scrittura tra i due poli del gioco e della scienza, si configura non tanto in uno straripamento dell'irrazionale, quanto nella

² *Bitva slonov*. Poesia composta nel 1931 ma pubblicata per la prima volta in «Literaturnaja Gruzija» 1962, n. 6. Cfr. N. Zabolockij, *Izbrannoe*, Moskva 1972, p. 125.

Iskusstvo. Poesia composta nel 1930 ma pubblicata per la prima volta in *Tarusskie stranicy*, Sbornik, Kaluga 1961. Cfr. N. Zabolockij, op. cit., p. 96.

Predostereženie. Poesia composta nel 1932 ma pubblicata per la prima volta in *Tarusskie stranicy*, op. cit. Cfr. N. Zabolockij, op. cit., p. 116.

ricerca di una razionalità che contenga in sé la razionalità immanente al linguaggio artistico, ma anche la razionalità «non programmata», lucidamente critica dell'autore, che si oppone alla razionalità «programmata» dall'alto di un «universo» che Adorno ha definito «amministrato». La razionalità «non programmata» comprende in sé l'irrazionale, il sogno, l'utopia, il superamento della dissociazione tra i sensi e lo spirito, la fantasia e l'intelletto, un rapporto rinnovato con la storia e con la scienza. In ultima analisi, ciò che Zabolockij condanna nella scienza come nella storia, è l'aver innescato nell'uomo moderno un processo di scissione tra la vita spirituale e materiale. Da questo processo irreversibile che ha generato il disincantamento nei confronti della magia e dei miti, è nata una crisi che ha messo in forse la sopravvivenza della stessa poesia. L'uomo ha perso il contatto con la natura: in questo consiste il suo esilio dal paradiso, gli è rimasta la sola parola, il «logos di Dio», lo strumento divino che solo il poeta sa suonare. Ma l'uomo, «signore»-«sovrano»-«imperatore», possessore di molte conoscenze, non conosce nulla di sé, la sua lingua è inerte, non sa ritrovare il legame con il resto dell'universo.

Nella poesia *Iskusstvo* come in *Lico konja*³ Zabolockij descrive il conflitto tra uomo e natura, tra natura e cultura, che ha generato l'alienazione dell'uomo, il suo distacco dal resto del creato. L'alienazione a cui pensa Zabolockij, in termini che non paiono diversi da quelli di Oberju, è l'assenza di un contatto diretto con le cose e con gli eventi, che costringe l'uomo alla non conoscenza, alla non consapevolezza e lo rende automa tra automi. Zabolockij aveva già messo in evidenza in *Stolbcy* l'automatizzazione massificata della vita, un tipo meccanicistico di pensiero che può portare alla reificazione dell'uomo e alla mercificazione dei rapporti interpersonali. Ma la città murata «strettamente pressata dalle case», il sistema di «gatti», «finestre», «secchi», «legna», i cortili in cui vive

³ *Lico konja*. Poesia composta nel 1926 ma pubblicata per la prima volta in *Tarusskie stranicy*, op. cit. Cfr. N. Zabolockij, op. cit., p. 85.

una umanità derelitta sono i residui fantasmi fiabeschi del mondo alienato, automatizzato che Zabolockij si lascia alle spalle per l'eticità di una ricerca di rapporti vivificati da una nuova capacità di dialogo con la natura e gli esseri viventi. Alla realtà cattiva che nega e distrugge, l'autore oppone l'invenzione di una realtà superiore, una immediata promessa di felicità futura. Così, all'apertura verso il vuoto, al processo di derealizzazione iniziato con *Stolbcy* può succedere il recupero di contenuti profondi, di configurazioni impensate del pensiero e della fantasia. Nel ventesimo secolo, così poco disponibile verso il vecchio mondo della magia e dei miti, il poeta, sulle tracce dello scienziato, cerca una via d'uscita nel superamento della scissione tra natura e cultura. Il ritorno alla natura avviene sulla base di una nuova consapevole lucidità che gli permetterà di recuperare il fantastico, di far salva l'irriducibile voglia di raccontare l'uomo nella sua vitalità.

Per realizzare autenticamente una razionalità non funzionale all'universo « programmato », una propria dimensione conoscitiva (attraverso la ragione « candidato dei secoli trascorsi » ma « condottiero degli anni nuovi »)⁴ Zabolockij propone la parola poetica: « la poesia è pensiero ordinatosi in un corpo ». Ad un pensiero razionale, funzionale alla logica di un dominio e di un potere reificante, si tratta di opporre una molteplicità di logiche funzionale alla molteplicità delle manifestazioni del fenomenico, un pensiero razionale, non strumentale che unendo la « pazzia con l'intelletto », tra « deserti significati » innalzi una « casa », « scuola di mondi sconosciuti ». La poesia come « pensiero ordinatosi in un corpo », non si appaga della « cattiva esistenza » popolata di « mostriattoli », di uomini « semibestie » e « semidei », ma aspira alla pienezza, all'apertura verso l'infinito, scorgendo nella realtà del mondo, della vita terrena, le tracce del diverso, le promesse mai concretatesi nella storia, per giungere all'idea di una costituzione del mondo dove non ci saranno più sofferenze. L'uto-

⁴ Cfr. *Merknut znaki Zodiaka*. Poesia composta nel 1929 ma pubblicata per la prima volta in « Zvezda », 1933. n. 2-3. Cfr. N. Zabolockij, op. cit. p. 94.

pia di Zabolockij contesta e corregge la razionalità « programmata » nonché la società racchiusa nel dolore della « antica natura », realizzandosi come figura di una società liberata.

Il poema *Toržestvo zemledelija* segue le tappe del cammino verso la libertà di uomini, animali, piante e dalla « Sofferenza degli animali » si passa alla fine del poema al sogno di un universo felice dove un vecchio « seduto in un borro » « spiega la filosofia ad un cane ». Anche il poema *Bezumnyj Volk* è una teoria utopica all'interno della quale si svolge il racconto degli abitanti del bosco che dietro il « lupo folle » hanno acquistato la capacità all'autoperfezionamento ed hanno creato una vita comunitaria armonica ed ordinata. La graduale liberazione della natura dalle forze oscure e cieche del male era indispensabile, secondo il pensiero del poeta, in primo luogo all'uomo stesso, che in questo caso avrebbe potuto metter fine al gretto autocompiacimento, purificarsi dal desiderio di sfruttare non soltanto i propri simili ma anche i propri « fratelli minori » e superare così la psicologia estranea del « Signore delle cose ». « L'umanità non può non notare che dopo aver annullato lo sfruttamento al suo interno, continua a sfruttare il resto della natura "viva" e "morta". L'umanità penetrata dallo spirito della società senza classi, non può non inorridire guardando razionalmente alla sua lotta passata con la natura che ha condotto alla estinzione di intere specie animali ed a frenare fino a questo momento lo sviluppo ed il perfezionamento di molte specie »⁵. Il perpetuarsi del male, della sofferenza che si esprime nella non conoscenza, nella non consapevolezza delle sue radici è dunque la molla per desiderare e costruire l'altro. Partendo dall'espressione della sofferenza, dalla rappresentazione nonedulcorata dell'angoscia e riflettendo tutto ciò nella deformata immediatezza dello stile, Zabolockij escogita forme e procedimenti che non fanno apparire queste tendenze (la tirannia del dolore e dell'angoscia) come le sole forze dominanti della vita: nella pluralità del suo discorso poetico pone in rapporto e muove su piani dissonanti tutte le

⁵ Cfr. N. Zabolockij, « Stat'i "Pravdy" otkryvajut nam glaza », « Literaturnyj Leningrad » 1936, n. 1-4.

tendenze opposte e le forze contrarie operanti nella realtà. Il fine della sua poesia sembra allora concretarsi in un confronto lucido e consapevole tra vitalità e razionalità. Ora senza pretendere di spiegare in modo meccanicistico il procedere assolutamente libero del disegno fantastico dei poemi possiamo dire che il linguaggio poetico zabolockiano oscilla in equilibrio instabile tra i due poli dell'ordine e del disordine. Se l'uno si configura nella logica, nella razionalità immanente al linguaggio artistico, l'altro sarà una antilogica intuitiva, il « delirio », il sogno, la follia. Più attento alle forme di una sintassi che deve far ordine nel disordine di un materiale verbale proliferante, Zabolockij, senza escludere né l'uno né l'altro, cerca di produrre un equilibrio costante tra i due sistemi della costruzione e della libertà associativa-analogica.

Nei poemi zabolockiani ritroviamo costantemente una trama sottile di punti di riferimento del racconto, una cura estrema nel legare ogni immagine o indicazione di situazione a quelle che precedono o che seguono in modo che nessuna risulti staccata dal suo contesto, ma contenuta all'interno di una continuità, di una durata narrativa. La tecnica della accumulazione, della insistenza su particolari portati in primissimo piano, è frequentemente legata all'uso di moduli paralleli che riprendendo di strofa in strofa o di verso in verso la ripetizione lessicale o sintattica rinsaldano ancor più rigorosamente la compagine narrativa. Così nel poema *Toržestvo zemledelija* la strofa iniziale della seconda parte *Stradanie životnych*, riprende integralmente i versi finali dell'ultima strofa della prima parte, *Beseda o duše*:

Odna učitel'nica ticho
Smotrela v glub' sedych polej
Gde noč' pljasala, kak šuticha,
Gde merk nejasnyj Vodolej,
Gde smutnye tela životnych
Sideli, napolnjaja chlev,
I razgovor veli svobodnyj,
Dušoj prirody ovladev.

(1. *Beseda o duše*)

*Smutnye tela životnych
Sideli, napolnjaja chlev,
I razgovor veli svobodnyj,
Dušoj prirody ovladev.*

(2. *Stradanie životnych*)

Così nel poema *Bezumnyj volk* l'orso inizia e termina il suo dialogo con il lupo con la ripetizione della strofa: « Ešče ne lomajutsja svody / Večnozelonogo doma ». Così nella terza parte dello stesso poema *Sobranie zverej*, il presidente inizia il suo discorso, costruito anaforicamente, e successivamente lo riprende con la strofa: « Medlenno, medlenno, medlenno / Dvižetsja čudnoe vremja ». Ripetizioni di moduli paralleli, agganci da strofa a strofa o da verso a verso con la stessa parola o con una assonanza trovano una palese esemplificazione nei versi che qui riportiamo:

« Da, eto pravda. Duch životnyj
(Skazal v otvet emu starik)
Živet mež nami kak besplotnyj
Žilec razvalin dorogich.
Nyne, bratcy, vsja priroda
Kak razvalina kakaja!
Životnych už ne ta poroda
Živet mež nami no drugaja ».

(*Toržestvo zemledelija*: 1. *Beseda o duše*)

*Predki my, i predki vam
[.....]
Predstavljajem vašim brednjam,
Predpočten'e daem srednim-
Tem kotorye rožajut,
Tem kotorye pojut,
Nikomu ne ugrožajut,
Ničego ne sozdajut.*

(4. *Bitva s predkami*)

Sejčas zalezu na bolšuju goru,
 Skaknu naverch, nogami ottolknus',
 Schvačus' za vozduch strašnymi rukami,
 Vzdyumu sebja, potom opjat' skaknu,
 Opjat' schvačus' a telo vyše, vyše,
 I ja leču! Kak ptašečka leču!

(Bezumnij volk: 2. Monolog v lesu)

È un caso limite di intreccio, concatenamento strofico ripetuto e variato, ma tutti i poemi zabolockiani presentano moduli paralleli: inizi uguali di strofe con la stessa parola o con lo stesso verso o con una assonanza. La ripresa di moduli sintattici paralleli nel poema *Derev'ja* tende a sottolineare il dialogo serrato tra *Bombeev*, il cantore del nuovo ordine nel bosco, che con attenzione morbosa e dolente guarda al mondo degli alberi, e le varie voci del microcosmo vegetale:

Bombeev

— *Kto vy, kivajuščie malen'koj golovkoj,
 Igraete s žukom i božiej korovkoj?*

Golosa

— *Ja list'ev solnečnaja sila.
 — Želudok ja cvetka.
 — Ja pestika panikadilo.
 — Ja tonkij stebelek smirennogo levkoja
 — Ja korešok sud'by.
 — A ja lopuch pokoja
 — Vse vmeste my, izobraženie cvetka,
 Ego rostok i napravl'en'e zavitka.*

Bombeev

— *A vy kto tam, sredi ozer nebes,
 Ležite, dlinnye, glazam napererez?*

Golosa

— *Ja oblaka bol'soe očertan'e.
 — Ja vetra kolyčan'e.
 — Ja par, podnjavšijsja iz tela čeloveka.
 — Ja Kapel'ka vody ne bolee orecha.
 — Ja dym, sorvavšijsja iz trub.
 — A ja životnych sup.
 — Vse vmeste my — sverkajuščie tuči
 Sobranie gromov i spjaščich molnij kuči.*

(1. Prolog)

La ripetizione anaforica nell'ordine della razionalità retorica mira ad un accrescimento di coscienza, a far percepire, dare significato e valore a ciò che è abbozzo impalpabile, balbettamento, accenno del pensiero in un processo che va dalla scomposizione alla ricostruzione. Nella seconda parte del poema *Pir v dome Bombeeva*, dove l'anafora sintattica e strofico-sintattica celebra raffinati trionfi, il personaggio *Bombeev* inizia il suo discorso agli alberi con le parole « Poslušajte, derev'ja, reč' » ad inizio di strofa e le riprende più volte quasi a voler chiudere e dominare il suo discorso entro le salde impalcature della continuità del racconto.

I moduli paralleli lessicali o sintattici correlati dinamicamente gli uni con gli altri dalla congiunzione o dall'avverbio danno al verso zabolockiano, all'interno del contesto dialogico, una sfumatura di tono enfatico, aperta ad indicazioni di lettura molteplici e diversificate. Così nel poema *Derev'ja*:

*Togda Bombeev vyšel na kryl'co
 I podnjaj kverchu svetloe lico,
 I, ruki protjanuv tuda, gde byli rošči,
 Tak proiznes:*

(1. Priglašenje na pir)

E ancora:

*I sam Bombeev sredi pyšnych kresel
 Sidit odin, i vzor ego nevesel,*

*I kudri padajut s ego vysokich pleč
I čut' slyšna ego prostaja reč'*

(2. *Pir v dome Bombeeva*)

Così nel dialogo tra l'orso ed il lupo nel poema *Bezumnyj volk*:

« Pomedlim. Ja dejstvitel'no vstrečal
V lesu ležaščuju figurku.
Zadrav dve pary tonkich nog,
Ona gljadela na vostok.
I šerst' ee stojala dybom,
I, vsja naverch ustremlena,
Ona plyla, podobno rybam,
Tuda, gde neba plamena.

(1. *Razgovor s medvedem*)

Così nella terza parte di *Bezumnyj volk* il discorso del presidente all'assemblea dei giovani lupi costruito sul parallelismo strofico usa nel verso finale di ciascuna strofa moduli sintattici paralleli: «*I stavila derev'ja vverch nogami*», «*I derevo, kak svečka, zagorelos'*», «*I dvinut' pal'cami ot stracha ne umeli*», «*I bol'se ničego ne pomnju*», «*I trup Bezumnogo na kamuškach ležal*» che fanno da cerniera all'articolazione del discorso. I singoli dettagli della narrazione, scrupolosamente organizzati nel contesto del racconto secondo la razionalità della sintassi zabolockiana, (posizione preminente della congiunzione nel verso finale della strofa) sottolineano la pausa nel discorso del narratore e i continui richiami che fa a se stesso per inquadrare nel ricordo, e poi nel racconto, gli eventi terribili che accompagnarono la morte del «lupo folle». L'aggancio da strofa a strofa o da verso a verso mediante l'uso di parallelismi sintattici o lessicali, in cui anche congiunzioni, avverbi di luogo come «i» o «tuda» hanno ruolo rilevante, tende a dar nuovo vigore all'«indizio fondamentale» di queste parole che rafforzano la concatenazione di ogni verso, quasi a contenere la straripante proliferazione del materiale verbale entro i confini di una scrittura retta non tanto dal principio di

causalità o di simiglianza quanto da un principio di contrappunto. Il legame rigoroso dei versi, il loro andamento anaforico e le ripetizioni rivestono il ruolo di organizzazione e significazione narrativa, laddove la struttura dialogica del narrato è aperta ad infinite soluzioni, e sembrano scomporre per poi ampliare, ricomporre, definire uno specifico mondo di realtà fittizia, ma non per questo meno autentica. Nel dialogo tra *Bombeev* e *Lesničij*, l'utopia di un diverso equilibrio della natura non più basato sulla morte ed il cannibalismo, si contrappone ad un armonico legame con la natura in cui alla morte si accompagna la primavera-vita. L'esposizione, l'amplificazione, la ripetizione delle varie ipotesi trova un suo riscontro nella scrittura zabolockiana fitta di collegamenti anaforici e di parallelismi sintattici e lessicali. Si prenda ad esempio la risposta di *Lesničij* a *Bombeev*. Il primo vuole ribadire, ampliare, diversificare in tutti i dettagli l'idea della unione in un corpo unico dell'uomo, degli animali e delle piante:

« Da, čelovek est' bašnja ptic,
Zverej vmestilišče lochmatych,
V ego lice — milliony lic
Četveronogich i krylatych.
I mnogo v nem živet zverej,
I mnogo ryb co dna morej,
No vse oni v lučach soznan'ja
Bol'sogo mozga strojaj zdan'e.
.....
I v etoj bitve postojannoj
Ja, nejzvestnyj čelovek,
Provozglasaaju derevjannyj,
Prostoj, dremučij, čestnyj vek.
Provozglasaaju slavyj vek
Prochladnych gor, stepej mogučich,
I solnce rozovoe v tučach,
A razgovor o godach lučšich
Pust' prodolžajet čelovek.
Derev'ja vas zovet priroda
I ves' prostoj lesnoj narod,
I vse živoe, rod ot roda

Ne otdeljajas', vas zovet
 Tuda, pod svody mudrosti lesnoj,
 Tuda, gde žuk beseduet s sosnoj,
 Tuda, gde smert' končaetsja vesnoj, —
 Za mnoj!

(2. Pir v dome Bombeeva)

È con il continuo inserimento di sempre nuovi dettagli nella narrazione, con la stratificazione di più motivi come l'uno sovrapposto all'altro, che la scrittura zabolockiana raggiunge l'effetto di contrappunto. Così ogni verso che sembra costituire una digressione dal tema è un ritorno ad esso ed indica l'ampio sviluppo immaginario, fantastico, storico, filosofico del tema nel poema. Il percorso strofico procede per contrapposizioni frontali: l'autore delinea ed articola una selezione di segmenti del narrato che si impongono alla immaginazione, acquistano evidenza con la ripetizione costante di alcuni elementi (proliferazione dell'aggettivo in un unico verso — ripetizione sinonimica dello stesso concetto all'interno del verso) per poi dileguarsi e fare posto al nuovo. Ma all'interno di ogni singolo elemento del narrato nessun passaggio è omesso, ma tutto rigorosamente correlato e distribuito nello sforzo costante di saldare elementi semantici e di intonazione diversi nel raccontare rapido e serrato da nuovo poeta epico. È una scrittura, quella di Zabolockij, che ripropone e varia la stessa cosa per minimi spostamenti, densa di stimoli visuali in movimento in cui alla scomposizione dell'immagine vista da angolazioni plurime segue la sua ricomposizione come risultato della correlazione ed interazione delle sue varie componenti. Così nella terza parte *Izgnannik* del poema *Toržestvo zemledelija* il personaggio del *kulak* riconferma la sua identità, ripete il suo *numero* nei vari segmenti della narrazione. Anche questo è un aspetto della forma ripetitiva di cui si serve Zabolockij nel delineare un percorso strofico che non procede per scatti e scarti narrativi ma è condizionato dalla successiva introduzione di elementi discontinui contrapposti gli uni agli altri:

Monety s golovami korolej
 Chranja v tjaželych sundukach,

On byl izgnannik sred' ljudej,
 I rjadom s nim gnezdilsja strach.
 I rjadom s nim gnezdilis' bogi
 V svouch zadumčivych božnicach,
 Lochmaty, nemoščny, dvunogi
 S bolšimi neobyknovennymi borodami
 Oni gljadeli iz-za stekol
 A tam kulak, krestjas' rukami,
 Poklony medlennye kokal.
 [.]
 Kulak — vladyka batrakov —
 Sidel, bogatstvom vozveličen,
 I mir ego, egocentričen,
 Byl vyše mnogich oblakov.
 A noč', krylami ševelja,
 Kak ved'ma begaet po kryse,
 To veter pustit na polja,
 To pritaitsja i ne dyšet,
 To stavnju vydernuv iz okon,
 Kričit: «Vstavaj, prokljatyj voron,
 Idet nad mirom uragan,
 Derži, chvataj ego rukami
 Rasstavljaj provoločnye zagražden'ja, —
 Inače vmeste s sundukami
 Umreš' i budeš' bez dvižen'ja!
 [.]
 Kulak revet, na lavke sidja,
 Skrebet nogtjami tolstyj bok
 I laet pes, bedu predvidja,
 Pered tolpoju mnogich nog.
 I slyšen golos byl soldata,
 I skrip dverej, i čerez čas
 Odnaj figura, vinovata,
 Uže ot-echala ot nas.

(3. Izgnannik)

Il personaggio del *kulak* non è caratterizzato dalla replica dialogica come avviene per gli altri personaggi di *Toržestvo zemledelija*, ma dalla regia dell'autore che lo colloca nello

spazio scenico dell'*izba*: le indicazioni dell'autore si risolvono nella visualizzazione esterna del personaggio e del suo comportamento scenico.

La sintassi ripetitiva zabolockiana che si articola sull'uso di parallelismi sintattici e lessicali correlati e distribuiti secondo un principio di contrappunto è l'ordine apparente che domina e contiene la proliferazione del materiale verbale: da una parte abbiamo l'accumulazione dei dati, la scomposizione fantastica, grottesca dei realia assunti nel verso, dall'altra la loro ricomposizione secondo una nuova sintassi del reale. Nel poema *Derev'ja*, nella quarta strofa della seconda parte *Pir v dome Bombeeva* si ha:

Poslušajte, derev'ja, reč'
 O tom, kak pojavljaetsja korova.
 Ona idet gorozu, i bagrova
 Ulybka rta ee, čtob mordu pereseč'.
 No počemu nam kažetsja znakomym
 Vse eto telo složennoe komom,
 I drevnij konus kamennyh kopyt,
 I medlenno kačae moe črevo,
 I dvuch očej povernutyh nalevo,
 Tupoj, bezumnyj, polumertvyj byt?

(2. *Pir v dome Bombeeva*)

Il frammento sopra citato, ad un esame più diretto, si mostra subito come un modello della scomposizione analitica del materiale. L'ordine sintattico (il discorso del personaggio *Bombeev* è tutto basato sull'anafora sintattica e strofico-sintattica: «*Poslušajte, derev'ja reč' / Kotoraja sejšas' pred vami vstanet*», «*Poslušajte, derev'ja reč' / O tom kak pojavljaetsja Korova*», «*Poslušajte, derev'ja reč' / O tom kak pojavljaetsja mjasnik*») si contrappone all'accumulo di singoli dettagli portati in primissimo piano secondo un nuovo ordine alogico. Nel discorso di *Bombeev* che a lungo ha parlato delle piante e del mondo degli alberi, l'apparizione della mucca è inattesa, quasi assurda. Il nucleo sotteso, simbolo e segno del suo apparire (la vita «folle, semimorta, stupida» della mucca è uguale a quella

degli uomini, anch'essi «assassini delle piante») viene offerto analiticamente come lo sviluppo di un tema musicale in crescendo in cui ogni singolo motivo viene accostato all'altro nell'andamento anaforico della strofa, nella scomposizione grottesca e fantastica del materiale. Restituendo al lettore l'impressione pertinente dell'insieme in un processo che va dalla scomposizione alla ricostruzione, la sintassi zabolockiana, così ricca di punti di riferimento narrativi, aderisce all'oggetto, ne segue ogni movimento e lo colloca nella totalità della rappresentazione, nell'unità della narrazione fantastica; ed è quest'ultima, pur nell'ordito dei suoi segmenti analitici, della sua mobilissima logica combinatoria, a far sì che ogni elemento della serie narrativa esca da quello precedente senza costrizione meccanica. Alla fine del percorso strofico ogni verso, che sembrava separato o divergente in forza della scomposizione analitica dell'oggetto, viene saldato in un tutto organico in cui la favola ed il meraviglioso non sono mai disgiunti da un disegno didascalico aperto ad infinite interpretazioni. La narrazione fantastica affidata alla germinazione costante di immagini, che generandosi l'un l'altra per rinvio associativo si uniscono per costituire complesse aggregazioni significanti, non è priva di un suo ordine interno. Il continuum narrativo che sembra disperdersi nella enumerazione ininterrotta di oggetti apparentemente liberi da collegamenti contestuali, viene di volta in volta ritrovato in una sorta di catalogazione, coordinazione e disposizione spaziale dei personaggi e degli eventi. Nel poema *Toržestvo zemledelija*, nelle strofe finali della seconda parte *Stradanie životnyh* si ha:

Vižu ja pogost unylyj, —
 Skazal byk, sijaja vzorom, —
 Tam, na dne syroj mogily,
 Kto-to spit za kosogorom.
 Kto on — žalkij, ves' v korostach,
 Polus-edennyj, zabytyj,
 Žitel' bednogo pogosta,
 Grjaznym venčikom pokrytyj?
 Vkrug nego tomjatsja noči,
 Ruki blednye zakinuv,

Vkrug nego cvety bormočit
 V pogrebal'nych pautinach.
 Vkrug nego nevidny ljudjam,
 No netlenny, kak duby,
 Vozvyšajutsja umnye svideteli ego žizni
 Doski Sud'by

I vse čitajut strojnymi glazami
 Domysly strannogo trupa,
 I mir životnyj s nebesami
 Tut primiren prekrasno-glupo.
 I sotni, sotni let projdut,
 I vnuki naši budut chily,
 No i oni pokoj najdut
 Na beregach takoj mogily.
 [.....]
 Ne v silach verit', vse molčali,
 Kon' grezil vypjativ gubu,
 I noč' pljasala, kak v načale,
 Šutichoj — s kryši na trubu —
 I vdrug upala. Grjanul svet,
 I šar podnjalsja veličavyj,
 I pticy peli nad dubravoj —
 Nočnyh svideteli besed.

(2. *Stradanie životnyh*)

Nell'esempio sopra riportato i vari «kto-to», «kto», «tut», «tam», e poi «vkrug», «i» ripetuti più volte, fanno da cerniera all'articolazione del discorso, regolano e distribuiscono l'ordine interno al flusso delle immagini. La scrittura iterativa, di Zabolockij sottolinea sempre di più questo procedere per esatti particolari, a costituire i quali interviene la scomposizione fantastica del materiale, nello sforzo costante di incasellare ogni immagine nel corrispettivo segmento del narrato. La sovrabbondanza del materiale trova un suo riscontro nel principio di perpetua mutuaione che si è impadronito degli oggetti così come delle idee. E si va da un susseguirsi di aggettivi e apposizioni che accumulano qualità contraddittorie sul soggetto

cui si riferiscono: — per cui il poeta Chlebnikov di cui narra il bue ai suoi affitti compagni è «miserevole», «tutto una crosta», «mangiato a metà», «dimenticato», «ricoperto da una sporca corolla» ma anche «abitante di un povero camposanto», «cadavere bizzarro» che «staccatosi dal secolo», «sotterrato nel limo di Novgorod» ha lasciato cadere nell'«anima della natura» il «bellissimo volto dell'uomo» —, agli oggetti e fenomeni metaforizzati in senso antropomorfo: attorno all'avello di Chlebnikov «le notti languiscono, rovesciando all'indietro le pallide mani», «i fiori borbottano nelle loro ragnatele funebri», «le tavole del destino», il titolo di un suo trattato di «equazioni di storia», si innalzano come autentiche mura, «saggi testimoni della sua esistenza». Così ad una pluralità di oggetti antropomorfici, le «notte», i «fiori», le «tavole del destino», lo stesso «cadavere bizzarro» di Chlebnikov che continua a produrre «invenzioni», corrisponde una accumulazione di qualificativi esorbitante, per niente contenuta. L'antropomorfismo degli oggetti, la loro liberazione ed animazione tende ad una liberazione totale che implicherà l'uomo e la sua parola. Non a caso Zabolockij affida all'artista della parola Chlebnikov, che «dorme sul fondo di una umida tomba», l'operazione sovrana, il salto verso l'impossibile di una riconciliazione tra il mondo animale ed i cieli: in esso l'intelligenza deve rivelare una sorta di *enfantillage* totale, un risvolto di sciocchezza e stupidità non disgiunta dalla bellezza («prekrasno-glupo»). Chlebnikov e per esso il poeta è il seme della speranza nell'uomo del futuro che ritroverà un linguaggio comune con il resto del creato.

La metamorfosi degli oggetti del mondo fenomenico si riflette nella proliferazione del materiale verbale che si ripete in una molteplicità di frammenti, nella costante migrazione di versi o blocchi di versi. Ciò contrasta con i saldi legami delle strutture narrative per altro già lontane dagli ordini logico-sintattici della tradizione: gli avvenimenti, i fatti esteriori, le azioni e gli elementi della fabula non si dispongono in un cerchio, nel cui centro abbiamo la personalità dell'eroe, quale riflesso del suo conflitto interiore, né in una linea retta in cui l'azione in corso è il risultato di quella precedente, ma sono

costantemente reintegrati nella totalità e nell'unità della fantasia grazie anche alla precisione tecnica di una sintassi iterativa, tutta minuzie di particolari accuratamente descritti. Così nella quinta parte, *Načalo nauki* (seconda strofa) di «*Toržestvo zemledelija*» si ha:

Slava miru, mir zemle,
 Meč vladykam i bogatym!
 Utro vyneslo v ruke
Vozrožden'ja krasnyj atom.
Krasnyj atom vozrožden'ja,
 Žizni ognennyj fonar',
 Na zemle ego dvižen'e
 Razlivaet kinovar'.
 Vstali ljudi i korovy,
 Vstali koni i voly,
 Von — soldat idet bagrovyj
 Ot sapog do golovy.

(5. *Načalo nauki*)

Così nella settima parte di *Toržestvo zemledelija*, penultima strofa, si ha:

A na cholme u reki,
 Ot roždenija vperve,
 Eli červi grobovye,
 Derevjannyj trup sochi.
 Umerla carica pašen,
 Korobejnica staruch.
I rastet nad neju važen
Syn zabvenija — lopuch
I rastet lopuch unylyj,
I listom o kamen' b'et,
I nad vetchoju mogiloj
 Pamjat' večnuju poet.

Questo tipo di scrittura consente un duplice tipo di lettura: la composizione del testo incorpora in sé un principio associativo che dà il massimo spazio alla fantasia, al suo procedere

per aggregazione di elementi contigui, alla sua capacità di germinazione analogica, ed un altro principio costruttivo, razionale che guarda costantemente all'unità della rappresentazione e tiene sempre vivo il flusso della vitalità narrativa. L'autore non si limita a seguire la linea progressiva della azione, ma piuttosto segue la narrazione come se operando una analisi della connessione fra le varie parti avesse bisogno di far marcia indietro per ricondurre il lettore nel profondo dell'ordine fantastico che lega tutti gli elementi dell'opera in una totalità di significati.

Vera Ierardi

IL CANZONIERE DI FERENC WATHAY

1. *Fra Balassi e Rimay.*

Nella pur non vasta letteratura critica sulla vita e l'opera di Ferenc Wathay¹ un aggettivo ricorre con insolita frequenza: dimenticato. Che egli lo sia stato effettivamente presso i suoi contemporanei, e in quale misura, non è dato sapere con certezza. È sicuro, però, che un pigro oblio ha continuato ad avvolgere sino a poco tempo fa il nome di questo poeta dalla tragica sorte. Una situazione non giusta per un'offerta letteraria di tutt'altro che scarso rilievo, solo in parte modificata nel 1955 dal generoso intervento, più che altro però di sapore informativo, di Endre Angyal². Desta soprattutto sorpresa il fat-

¹ Questi gli episodi più significativi della vita di F. Wathay (1568-1609?), per la cui ricostruzione è tuttora di fondamentale importanza l'autobiografia che il poeta scrisse nel 1605 in appendice al Canzoniere, anche se risultati pur notevoli non sono mancati alle ricerche più recenti: proveniente da famiglia protestante di media nobiltà, il W. studiò per quattro anni a Némétújvár e Sopron, dove ricevette una educazione umanistica di stampo protestante. Prima e durante la cosiddetta guerra dei quindici anni (1591-1606) contro i Turchi ebbe modo di continuare le antiche tradizioni militari della famiglia prestando servizio nelle fortezze di confine dell'Ungheria occidentale. Con Ferenc Nádasdy, il «fekete bég», prese parte nel 1601 alla riconquista di Székesfehérvár, che però cadde di nuovo in mano turca già il 29 agosto dell'anno successivo: fu in questa occasione che il W. venne fatto prigioniero dai Turchi. Deportato nell'autunno del 1603 a Costantinopoli, fu rinchiuso nella «torre nera», dove scrisse il Canzoniere e l'autobiografia. Riottenuta la libertà nel 1606, prestò servizio ancora a Győr ed a Csesznek sino al 1609, ultima data certa, questa, che ci sia pervenuta sulla sua vita.

² E. Angyal 1955.

to come le stesse edizioni del Canzoniere di Wathay seguite a questo autorevole intervento — e destinate in particolar modo allo specialista³ — non abbiano fatto registrare una pronta ed efficace rispondenza da parte della critica⁴. Il limitato interesse non è denunciato solo dalle scarse indicazioni bibliografiche, ma anche dalla ristrettezza dello spazio dedicato a Wathay nella più recente ed organica impresa di storiografia letteraria ungherese⁵, per non parlare della quasi totale assenza del nome di questo valente poeta dalla vivace e fruttuosa discussione che negli ultimi anni si è avuta sul contestuale periodo storico-letterario⁶.

³ Il testo integrale del Canzoniere del Wathay fu pubblicato per la prima volta soltanto nel 1955, a Székesfehérvár, a cura di L. Nagy. L'edizione critica è del 1959, in « Régi Magyar Költők Tára », XVII. sz. 1. Per questo mio lavoro ho usato invece l'edizione più recente, sempre a cura di L. Nagy, 2 voll., Budapest 1976.

⁴ Non si può certo non essere d'accordo col Nagy quando afferma (op. cit. 175) che fino al 1914 « Wathayt mint költőt teljesen elfelejtették », ma va aggiunto però che neppure in seguito la situazione è cambiata di molto, dacché pochissimi sono stati i lavori successivi a quella data.

⁵ *A magyar irodalom története 1600-ig*, a cura di T. Klaniczay 1964 (ma il capitolo su Wathay è di B. Stoll), pp. 541-542. Un più appropriato rilievo il Wathay ha ottenuto invece nella *Storia* del Ruzicska 1963 (pp. 374-377), mentre per una totale rivalutazione della poesia del Nostro si è mostrato di recente un altro storico, il Nemeskürty 1975 (pp. 304-311), a tal punto che giova riportare alcune osservazioni che chiariscono lo stato delle ricerche sul Wathay e l'importanza della sua opera nella letteratura ungherese antica: « Wathayt irodalomtörténetírásunk tisztelettudóan emlegeti, mégsem méltatják jelentőségéhez méltón, a köztudatban pedig egyáltalán nem él, még annyira sem, mint Rimay, akinek nevét legalább Balassival kapcsolatban hallják érettségire készülő diákok és művelődni vágyó versolvasók » (304). Ed ancora: « Mennyivel színesebb egyéniség Wathay a maga négy fal közé szorítottságával, mint Rimay, aki előtt az egész akkori világ kitárulkozott! S mennyivel kiegyensúlyozottabb életszemlélete a Rimayénál! ... Nem Rimayt akarjuk ezzel megszólítani vagy kisebbiteni; egyszerűen az őt megillető helyre szeretnénk állítani ezt az elfeledett Balassi-kortársat, akinek párját sokáig kereshetjük » (311).

⁶ Mi riferisco in particolare al convegno tenuto a Sárospatak nel maggio del 1970 (i cui atti in « Irodalomtörténeti Közlemények » 1970, 4) sulla nozione di manierismo. Ma preciso subito che qui non

Forse è da ritenere che invalsi giudizi di valore abbiano fatto sì che la figura e l'opera poetica di Wathay siano finora esistite, per così dire, all'ombra dei due grandi contemporanei Balassi e Rimay. Ma io credo che proprio fra questi due poli di attrazione il Canzoniere di Wathay occupi un suo posto specifico e svolga una funzione di raccordo e di distinzione allo stesso tempo. Individuare questo posto e rilevare questa funzione è l'assunto del presente lavoro, nel tentativo di rendere più chiaramente comprensibile ogni mutamento avvenuto dalla posizione tardo-rinascimentale del Balassi a quella stoico-manierista del Rimay.

In altre parole, sembra opportuno far emergere il Canzoniere di Wathay da un contesto storico-culturale particolarmente fecondo e significativo per le lettere ungheresi, proprio perché esso — frutto di una ispirazione poetica quanto mai varia e diversificata e risultato di una giustapposizione di elementi poetici gradatamente differenziabili — offre la testimonianza più evidente e succosa del proseguimento dell'esperienza balassiana da una parte, dell'arricchimento o in ogni caso del mutamento di tale esperienza verso nuovi esiti stilistici e poetici dall'altra. E va subito detto che della lezione balassiana — una volta non recepita la tematica amorosa di stampo « petrarchista » — vengono riprese e talora ampliate le altre e non certo secondarie componenti di quella voce personalissima: il particolare col-

si vuole riportare anche l'opera del Wathay sotto questo concetto per tanti versi ancora ambiguo, ma far valere l'esigenza di un suo esame critico anche da questo punto di vista. Se è vero che il W. è « a népszerű reneszánsz költészet képviselője » (I. Varga, *A magyar barokk költészet egy változata*, in « Irodalomtörténeti Közlemények » 1973, 5, p. 501), è ugualmente vero — anche per quanto si proverà nel corso di questo mio lavoro — che il Nostro resta il continuatore più diretto della « maniera » balassiana nei suoi esiti formali. Non solo: ma se al concetto di manierismo si concede — secondo talune tendenze critiche — la caratteristica della crisi delle forme e degli ideali rinascimentali, allora non si può non convenire sul fatto che anche tutto questo è presente nell'opera del W. In ogni caso, ciò che mi pare fuori discussione è l'importanza oggettiva che ricopre il Canzoniere del W. nell'ambito di ogni analisi che tenda a sempre meglio identificare gli aspetti della poetica ungherese agli inizi del Seicento, sulla scia della eredità balassiana e con l'attenzione rivolta ad ogni mutamento in senso stoico-manierista.

loquio con Dio, l'amarezza della propria situazione, il canto della natura, l'inno delle prodezze militari. Ma in Wathay la nota dolente e personale è contigua a quella — ancor dolente ma già di maggior respiro e che recupera il tentativo storiografico delle cronache in versi — che lamenta le sorti dell'Ungheria ad un livello di più sofferta e impegnata partecipazione di natura riflessiva. Se da una parte, cioè, Wathay fa propria la nota individualistica del Balassi, dall'altra recupera il tono impersonale e profeticamente polemico di tanta letteratura precedente e contemporanea per accostarsi per questa via a quello che era ormai il segno dei tempi, nell'ambito di una riflessione politico-patriottica e filosofico-religiosa che conduceva alla posizione stoico-manierista.

2. L'influsso di Balassi.

Per quanto io sappia, fu l'Eckhardt a indicare per primo, nell'ambito delle sue ricerche su Balassi, non trascurabili livelli di contatto fra l'opera di Wathay e quella del grande lirico⁷. Non credo però sia sufficiente parlare di sole reminiscenze, che i dati di un influsso diretto sono troppo numerosi e significativi e non possono non far pensare piuttosto alla consapevole ripresa di un preciso modo di far poesia, di essere poeta. Nel caso dell'azione esercitata dalla prova poetica balassiana sulla composizione del Canzoniere di Wathay dobbiamo piuttosto individuare la ricezione di un «exemplum», di una «maniera» proposti ad imitazione. È in questo senso che credo di poter affermare che il retaggio poetico e spirituale del Balassi si sia riversato più direttamente nella liricità dei componimenti del Wathay che non nella cerebralità della poesia del Rimay, caratterizzata, quest'ultima, da un taglio troppo netto col passato, specialmente per quanto concerne l'atteggiamento, il comportamento ed il ruolo di chi fa poesia.

Ma esaminiamo più da vicino questo influsso del Balassi, indicando soprattutto gli esempi più evidenti e vistosi. In parti-

⁷ Nell'edizione critica delle opere del Balassi, Budapest 1951, pp. 226-227.

colar modo, la lettura di due componimenti del Wathay, il XXV ed il XXVI, permette di rilevare un interessante procedimento imitativo. Il Nostro ricorre qui, in ambedue i casi, alla sintesi di due poesie o, più precisamente, di due parti di due poesie del Balassi, aventi in comune la prima volta la tematica naturalistica, una disposizione retorica al racconto enigmatico la seconda. È altrettanto interessante notare come in ambedue i casi la ripresa e la fusione della materia balassiana servano soprattutto alla composizione delle prime tre strofe di due componimenti che si svolgono in seguito in maniera del tutto originale, con motivazioni e contenuti propri. Per meglio rilevare tutto ciò, confrontiamo le strofe d'apertura delle poesie 27 e 28 del Balassi⁸:

Áldott szép Pünkösdeknek gyönyörű ideje,
Mindent egészséggel látogató ege,
Hosszú úton járókot könnyebbítő szele!

Te nyitod rózsákat meg illatozásra,
Néma fülemile torkát kiáltásra,
Fákot is te öltöztetsz sokszínű ruhákba.

.....
Mert fáradság után füremedt tagokat
Szép harmatos fúvel hizlalod azokat,
Új erővel építvén üzéshez inokot.

Sőt még az végbeli jó vitéz katonák,
Az szép szagú mezőt kik széllal bejárják,
Most azok is vigadnak, az időt mulatják.

(27, 1-15)

Széllal tündökleni nem ládd-é ez földet
gyönyörű virágokkal?
Mezők illatoznak jószagú rózsákkal,
sokszínű violákkal,
Berkek, hegyek, völgyek mindenütt zöngenek
sokféle madárszókkal.

(28, 1-6)

con l'inizio del XXV canto del Wathay:

Isten áldotta, oh, szép kikelet,
Ki mindeknek vagy gyönyörű élet,
Mert megvigasztal mindent friss szellet,
Jó szaggal harmat rúzsákat is illet.

⁸ Qui come in tutti gli altri luoghi citati la numerazione si riferisce all'edizione curata da B. Stoll 1974.

Kedvességeddel s melegségeddel
Holt állatokat látsz elevenséggel,
Fákat virággal ékesétsz, zöld színnel,
S sok állatokban párát adsz szellőddel.

Az nap is, látom, szebben már fénylik,
S meleg esőktől szépen minden nyílik,
Hegy-völgy virággal széjjel tündöklük,
Kedves verseket madarak éneklik.

(XXV, 1-12)

Come si può constatare, le coincidenze sono troppe e — come già si diceva — non possono far pensare a sole e semplici reminiscenze. Assistiamo al contrario alla ricezione di un sentimento naturalistico già creato, di un modo di vedere e di rappresentare la natura tipico di un preciso e già collaudato modello letterario, quello appunto balassiano. La convenzionalità della « maniera » si attua per di più a vari livelli; se infatti il dato più evidente ed appariscente è offerto dalla ripresa puntuale di una terminologia ormai codificata, non si può comunque non rilevare come l'influsso balassiano si realizzi anche in maniera più sottile e quasi impalpabile: e si avrà allora tutta una serie di leggere modifiche dal testo preso a modello, che tuttavia non presentano ancora la caratteristica di scarti dalla norma.

Le strofe del Wathay sono uno sguardo di maniera alla natura riflorente e sono in forte contrasto con il resto del componimento. Quello che in Balassi era autentico senso dello spazio diviene qui un'abnorme apertura su di un orizzonte naturalistico molto ridotto. Wathay sembra rendersene conto quando, nella quinta strofa, propone una riduzione di prospettiva: *egy torony ablakán látám*. Così, mentre Balassi cantava la coralità del risveglio del mondo, Wathay incentra la descrizione naturalistica su dimensioni microcosmiche. Ma è una descrizione in negativo, che non partecipa alla gioia dell'idillio e dà solo motivo di rimpianto e di dolore. Pretestuosa può risultare al limite la stessa presenza del tema naturalistico, ché a ben vedere, la natura in quanto spettacolo del mondo è qui assente.

Il canto della primavera come stagione dell'amore è invece l'intenzione più recondita del poeta e scene d'amore allegoricamente filtrate sono infatti gli insistenti sguardi alla vita de-

gli uccelli. Ma su tutto gioca la nota del contrasto: sulla scontata contrapposizione della propria infelicità alla serena allegria del mondo animale si inserisce — ad un livello di più fine intellettualismo — il contrasto di caldo e freddo. L'alternarsi dell'inverno colla primavera genera così situazioni paradossali anche sul piano psicologico e sentimentale. Ma v'è contrasto anche fra il cuore ed il corpo separatamente considerati, ché il primo, in quanto *forróságos*, avrebbe bisogno di un *friss szellőcske*, mentre il secondo, nel suo insieme, di un *meleg szellő*. La ricomposizione del dissidio potrebbe avvenire solo nel riacquisto della perduta libertà e dell'amore lontano.

Veniamo quindi alla nota amorosa di questo Canzoniere. Anzitutto occorre dire che sarebbe improprio parlare di assenza della tematica amorosa dalla poesia del Wathay, poiché l'amore vi è presente, anche se con una tonalità tutta particolare. Quello qui cantato dal poeta è un amore quieto, pacato, coniugale. La donna amata, mai delineata e nemmeno abbozzata, è sempre collocata nella visione lontana della vita domestica. In ciò si avverte uno stacco netto dal modulo balassiano, pur nella ripresa di determinate situazioni poetiche. È il caso del XXVI canto, rifacimento, sintesi e sviluppo di due poesie del Balassi, la 1. e la 16. Leggiamone l'inizio:

Egy kietlenben minap jártomban,
Menék egy hegyre, mert valék nagy búban,
S vigyázok széjjel gondolatomban,
Hallok szózatot egy völgyre azonban. (XXVI, 1-4)

e confrontiamolo con questi versi del Balassi:

Minap én úton jártomban láték két hattyút egy tóban (1, 3)
Mikor volnék nyughatatlanságban (16, 2)
Sokszor vigyázva én megvirradtam, (16, 4-5)
Magamban nagy sokot gondolkodtam (16, 11)
Igen reggel menék ki mulatni (16, 13)
Kimentemben egy csergő patakra ...

Una consapevole ripresa del linguaggio, della situazione descritta e del messaggio poetico è alla base di questa sintesi imi-

tativa del Wathay. Né può essere casuale l'impiego del linguaggio simbolico: alla necessaria sostituzione dei due *hattyú* con il solitario *dámvad* segue in ambedue i testi l'apparizione rapida ed improvvisa di un uccello predatore (*S ezekőt azonban, látom, röpüle* | *Oda egy halló* in Wathay; *Azonközben nagy sebesen egy keselő csalárdképpen* | *Rájok menvén* in Balassi 1, 8-9), mentre l'intera simbologia è consegnata in ambedue i casi alla capacità interpretativa della donna amata. (In Balassi: *Kérem édes szeretőmet, fejtse meg nekem ezeket*; in Wathay: *Kéri: fejtse meg okosságában*).

Nel componimento del Wathay, tuttavia, l'« inventio poetica » s'intreccia con la trasparenza dell'« aenigma ». L'originalità si attua nella bizzarria dell'andamento retorico, là dove — nota veramente distintiva del Nostro — lo sdoppiamento dell'io personale arriva, attraverso l'identificazione della propria sorte con quella poeticamente inventata del daino, ad esprimere in prima persona — e dunque a livello enigmatico — i « lamenti » dell'animale catturato. Qui il pretesto poetico viene messo tutto in disparte, la finzione poetica sembra dimenticata, la liricità torna ad inverarsi nel contrasto fra passato e presente. Il ricordo nostalgico della vita coniugale è calato in una cornice naturalistica ormai ben dosata e maggiormente sentita (*szép földem, gyönyörű mezők, szép zöld fák*), nello stesso tempo in cui il penoso accertamento del presente è consegnato alla plastica evidenza di queste strofe:

Íme, most vagyok halálnak fia,
Mert nem könnyebül rabságom nagy kínja,
És elfeledett sok atyámfia,
Nincs, ki gondomat énnekem forogja.

De kiváltképpen kesergésimet
Ez szomorétja, kínvallott fejemet,
Hogy az én társom nagy szerelmemet,
Elfelejtette véle jótettömet.

(XXVI, 33-40)

Il linguaggio simbolico cede qui il passo all'elemento che — anche e soprattutto per quanto si vedrà meglio in seguito — forse è da ritenere preponderante nella tematica poetica del Nostro, al dissidio psicologico. L'attenzione cadrà allora necessariamente su quella *kínvallott fejem*, su quella insistente,

incessante, ossessiva tortura riflessiva cui il poeta sottopone il proprio pensiero, ondeggiante fra la sfiducia e la speranza. Ma certo qui la nota amorosa è violentemente acerba, costretta nel pensiero della solitudine, nel sospetto dell'abbandono, nel presentimento della morte. Evasione da una simile realtà può aver significato il ricorso al gioco poetico dell'invenzione enigmatica, nel dolce ricordo di un modello letterario evidentemente caro e vicino.

Ma l'inverarsi della « maniera » balassiana nel Canzoniere in questione può dimostrarsi ancor più distesamente, che ancora sintomatici — per i significativi esempi di convergenze tematiche e lessicali in essi contenuti — sono infatti i casi delle rispettive due poesie all'usignolo e dei due canti militari.

Anche il XVI canto, che il Wathay dedica all'usignolo, risulta — a ben vedere — dalla sintesi di due poesie del Balassi, la 49 e la 50, la prima incentrata appunto sul motivo dell'usignolo, la seconda su quello delle gru. Il messaggio poetico contenuto nella tematica ornitologica delle due poesie balassiane è infatti fuso e condensato nel componimento del Wathay, anche se in quest'ultimo figura il solo *áldott filemile*. Il Balassi poneva a contrasto la felice libertà di chi può volare con il proprio stato di prigioniero d'amore:

Te szép fülemile zöld ágak közibe
mondod el énekedet,
De viszont az ellen az én veszett fejem
mond keserves verseket, (49, 1-4)
.....
Te szabad vagy, repülsz, hol akarod, szállsz, ülsz
nem úgy mint én az vasban. (49, 17-18)
.....
Énekelsz víg szóval nem mint én bánattal, (49, 33)

mentre nell'immaginato colloquio con le gru l'elemento poetico è dato dal ricordo dell'amata, dalla lontananza separatrice, dal messaggio idealmente inviato:

Mindennap jó reggel ezen repültök el
szóldogálván, darvaim!
Reátok néztemben hullnak keservemben
szemeimből könyveim,

Hogy szép szerelmesem jut eszemben nekem,
megújulnak kínjaim. (50, 1-6)

De ne siess kérlek, tőled hadd üzenjek
neki rövid beszéddel ... (50, 25-26)

Il componimento del Wathay è certamente meno lineare e cristallino, più complesso e retoricamente più complicato, ma non manca certo di un suo pathos particolare, derivante da una diversa situazione esistenziale:

Aldott filemile, ily nagy énekelve hogyhogy jutál mast ide?
Holott, lám, hazámban harmad Szent György hóban valál, s mi hoza
[ide?

S ott szólván kertemben, rúzsaágak közben - ki az, ki küldé ide?

Ily nagy messze földre s tengernek szélire hogy tudtál ide júni?
S csudálom, látván, víg vagy az fák ágán, s kedved van énekelni,
S nem penig fogságban, mint engöm, sok láncon hoztak, s győztél
[röpülni. (XVI, 1-6)

La finzione poetica non è qui artificio letterario come in Balassi, ma risultato di un procedere mentale inquieto e turbato. I due luoghi balassiani sono fusi e adattati ad uno stato psicologico tutto particolare, dove il ricordo e la realtà non hanno più limiti definiti, dove l'immagine lontana spesso e automaticamente si sovrappone al presente vicino. La dimensione del passato è cercata e scacciata allo stesso tempo nella estatica sorpresa del canto dell'usignolo (*ily nagy énekelve hogyhogy jutál mast ide?*), nell'accettazione e nel ringraziamento formali (*nagy munkádat köszönöm*), nella ripulsa e nella ritrosia sostanziali (*De az te jöttödön, hangas éneködön nincsen semmi örömmöm*). Ma la finzione poetica resiste ancora sino al ricordo (*Mert eszembe juta*) delle cose e della persona a cui destinare il messaggio (*s mindennek mondhatod*). Poi, improvviso è il ritorno alla effettiva realtà attraverso il penoso tormento del dubbio (*Azvagy talánd inkább itt való vagy nyilván, s nem onnand hazól jüttél*), una realtà fatta anche di un angoscioso presentimento di follia (*talánd megbolondultam*).

Un ricordo non esacerbato caratterizza invece l'inno delle prodezze militari dei soldati di confine (i ben noti *végvári vité-*

zek), cui era appartenuto anche il poeta prima della prigionia (*Ki vala nemrégén köztetek jó névvel, / Most penig rakodott rabságnak terhével*), e già esaltati nel giustamente famoso « In laudem confinium: egy katonaeének » di Balassi. Il relativo componimento del Wathay, il XIX, se da una parte non si discosta molto da quello balassiano, che sostanzialmente ne riprende quasi pedissequamente la terminologia, l'intento esaltatore, i motivi e le immagini più riuscite, dall'altra manifesta una notevole aderenza al tipo dei componimenti militari e patriottici della fine del Cinquecento, di quelli di Máté Sárközi in particolar modo, dove l'elemento militare è strettamente unito a quello religioso per quella concezione che fa dei soldati di confine i messaggeri e i legati di Dio, gli autentici frequentatori e difensori della Cristianità. Il Wathay se ne fa portatore sin dalla strofa iniziale:

Széles ez föld hátán vitézek kik vattok,
És körösztyénséget környülforogjátok,
Határban végeket s mind, azok lakjátok,
Köszöntve éntülem fejenként mind vattok. (XIX, 1-4)

Qui, anzi, oltre a riproporre naturalmente l'ampiezza dello sguardo sulla vita avventurosa delle fortezze di confine (in Balassi: *Vitézek mi lehet ez széles föld felett / szebb dolog az végeknél?*, 66, 1-2), il Wathay dà un senso ancor più preciso di questa impostazione militare-religiosa con quei primi due versi dall'intonazione biblica e dal tono retorico-invocativo fortemente sostenuto e che altro non sono se non la parafrasi di due versi (*Angyalok az Úrnak követi kik vattok, / Szentek kik ő székét mind körülálljátok*, 96, 4-5) del rifacimento balassiano del salmo 148. Ancora una volta, cioè, siamo di fronte alla sintesi di ispirazioni poetiche diverse, per di più ora recepite da modelli diversi, convogliate però sempre alla ricerca di un elemento di differenziazione atto a creare nuova poesia. Esso, nel caso specifico, va rilevato nel superamento dell'ideale umanistico e laico della gloria militare, che in Wathay la terminologia ed il repertorio di motivi ed immagini mutuati dal Balassi sono in funzione di una visione in cui la virtù militare è tale soprattutto se ha come scopo e ideale punto di riferimento Dio e la difesa della

Cristianità. Certo, anche in Balassi tutto ciò poteva essere in qualche misura implicito; ma questo non basta ad eliminare il rilievo della sostanziale differenza delle ispirazioni che sono a monte dei due componimenti e che si manifesta apertamente negli stessi esiti poetici. Lo si vede chiaramente confrontando la quinta strofa del testo balassiano, stupenda per la forza evocatrice delle immagini e per il sapiente dosaggio del motivo poetico offerto, ma dove il mito dell'onore e della fama è strettamente rilegato alle istanze umanistiche di una virtù « esteriore » (*esempio d'umanità, forma d'eroismo* dice testualmente il poeta):

Az jó hírért névert s az szép tisztességért
 Ők mindent hátra hadnak,
 Emberségről példát, vitézségről formát
 mindeneknek ők adnak,
 Midőn mint jó sólymok mezőn széllel járnak,
 vagdalkoznak, futtatnak. (66, 25-30)

con quelle che sono le corrispondenti del testo di Wathay:

Mert világi rendet az ti hivaltok,
 Mindent meghaladott az ti tudománytok,
 Holott tisztességért van csak szolgálattok,
 Szent hitért s Istenért nagyon fáradságtok.

 Nem jut eszetekben akkoron ez világ,
 Mikor vagdalkoztok, sem pénz, sem gazdagság,
 Mint feledve nagyon feleség, barátság,
 Csak van eszetekben Isten és mennyország. (XIX, 9-24)

dove invece la ricerca dell'onore è accomunata, se non subordinata, alla missione religiosa del servizio militare, nello stesso tempo in cui l'insistenza sul motivo del rifiuto dei beni e degli affetti terreni conduce all'esaltazione di una virtù « interiore ». Sarebbe erroneo l'attribuire alla sola particolare situazione esistenziale del Wathay tale mutamento profondo di prospettiva: il Nostro esprime qui non tanto e non solo la complessa visione del proprio mondo sentimentale e ideale, quanto piuttosto la testimonianza di una sensibilità nuova che travalica le singole esperienze per affermarsi come nota distintiva e caratterizzante dell'incipiente Seicento culturale ungherese. Ma non tutto è li-

neare in questo mutamento, ché il superamento degli ideali rinascimentali avviene in modo traumatico nel segno del turbamento delle coscienze. La stessa nozione di crisi, che allora viene a soccorrerci nella comprensione di questi anni e di questa cultura così inquieti, non comporta la individuazione di uno o di pochi elementi puntuali di rottura col passato così recente e per tante ragioni ancora vivamente presente, bensì la comprensione di un intero periodo storico-culturale che si pronuncia nel segno della discontinuità e dell'intermittenza. La rinuncia agli ideali rinascimentali è talora solo una sospensione di essi, talaltra è il ripristino di una visione delle cose e dello spirito già attuata, può essere infine anche vera evoluzione, sia pur lenta, poco cristallina, di molto turbata. Il Wathay è protagonista e vittima di questo suo tempo, ma sa anche esserne il poeta, autentico, sincero e valente.

3. *La poesia religiosa: zúgolódás e békességtűrés.*

Il tema religioso — che forse è al primo posto nell'ispirazione poetica del Wathay e segna il momento in cui la lezione balassiana viene ripresa e allo stesso tempo modificata nella direzione neostoica — presenta maggiori difficoltà per il raffronto comparativo e non permette di individuare la derivazione più o meno diretta di una poesia dall'altra, proprio perché in questo caso la materia balassiana viene frantumata e ricomposta in nuova poesia. Ciò nonostante, e proprio in base alla minuziosa lettura del testo, non è difficile poter stabilire con esattezza il tipo d'influsso esercitato dal Balassi nella composizione delle poesie religiose di Wathay. Possono essere indicati soprattutto due punti di contatto: il personale, solitario e talora contraddittorio colloquio con Dio e la ridondanza di una terminologia, di una fraseologia stereotipate. Ma questa osservazione è valida in particolar modo per i primi componimenti, a tal punto che, se l'intero canzoniere non fosse stato composto in tempi ristretti, si potrebbe parlare di una specie di evoluzione poetica del Wathay. Ma volendo essere più precisi, occorre piuttosto rilevare nella tematica religiosa del Nostro l'oscillazione continua, dai risvolti anche psicologici, fra due motivi caratteristici:

zúgolódás e békességtűrés. Non a caso essi figurano accomunati e distinti allo stesso tempo già nel « ringraziamento agli amici lettori »:

Bízott barátom, annak okáért, olvasó, ne véld, hogy én is ez könyvben levő énekeket néhány históriákkal az végre egybenszerezgettem és írogattam, hogy én azokból valami ez világi dicsőségre való hírt avagy nevet keresnék, holott magam vallom, hogy az én elmémnek tudatlan volta miatt és gyarló egybenkomponálásokért nem méltó talánd csak egy ritmus is dicséretre; de mivelhogy a nyomorúságban kívántképpen az imádság és békességtűrés kívántatik... És hogy az én Istenömnek én is reám bocsáttatott erős próbáját ellene való zúgolódás nekül elszenvedhessem...⁹.

Non un desiderio di gloria terrena è dunque a monte dell'impegno poetico del Wathay, ma l'esigenza di una preghiera pacata e rassegnata, carica di sopportazione e di acquiescenza, che possa contrastare l'insorgere di un inquieto mormorio, di un istintivo malcontento per la prova da sostenere. Risulta carica tuttavia di notevole ambiguità la stessa sicurezza di questa enunciata dimensione programmatica, ché con essa mal si accorda non solo il dissidio spirituale e psicologico che è alla base di questi componimenti religiosi, ma anche la stessa consapevolezza del poeta di doversi necessariamente cimentare in un colloquio interiore con Dio pieno di contraddizioni sul piano delle idee e di tensioni sul piano dei sentimenti. L'oscillazione fra i due atteggiamenti spirituali indicati dai due motivi in questione sarà dunque la caratteristica poetico-religiosa da esaminare.

Il primo motivo, per la verità, a livello poetico è presente esplicitamente solo nel VII canto:

Ezekért bánkódván, ennyi siralmat látsz,
S hogy nyomorúságban tőlem zúgolódást látsz,
Félvén Istentől, nagyobb büntetést vársz. (VII, 10-11)

ma esso è l'espressione sintetica dell'insieme degli atteggiamenti assunti dal poeta nei componimenti contraddistinti dal più marcato influsso balassiano. Per *zúgolódás* dobbiamo intendere

⁹ Wathay, *op. cit.*, II, p. 10.

il conflitto interiore che si rivela dal colloquio con Dio, il contrasto fra umanità e spiritualità nell'ambito della riproposta dicotomia fra uomo e Dio. La descrizione esaltatrice degli attributi divini non sempre prevale — come anche in Balassi — sulla situazione umana del poeta. Se infatti è ricorrente nel Wathay la concezione di un Dio che si rivela nella creazione, nella sua maestà e nella sua misericordia, nella capacità redentrice della sua punizione, d'altra parte l'umanità sofferente del poeta — raccolta in aggettivi significativi di balassiana memoria come *bűnös, gyarló, szegény, árva* — non può fare a meno di avvertire un Dio che si manifesta nel dolore (e le parole-chiave saranno in questo caso *ostor, harag, próba, csapás*).

Wathay diviene qui poeta del dolore; anzi, e per usare le sue stesse parole, del *dolore del corpo* e del *pianto dell'anima*, come si legge dalla prima strofa del V canto:

Fordétsd már, Istenem, szent szömeidet reám,
Kérlek, elégeld meg nyomorgásim, s térj hozzám,
Tagaim fájdalmán és lölköm siralmán, könyörülj óhajtásán. (V, 1-3)

Ed è interessante osservare come proprio in questo canto, che è quello dove più marcatamente si rileva l'imitazione della « maniera » religiosa di Balassi, al rapporto conflittuale tra uomo e Dio si aggiunga l'elemento nuovo del contrasto fra corpo ed anima. Il ricordo pur vivo del balassiano *Könyörüll lelkem fájdalmán* (93, 30) è ormai solo pretesto per una nuova poesia dall'exasperato approfondimento psicologico. Ma si legga ancora una strofa:

Siralmas lélekvel könyörgök fölségednek,
Elégeld meg, kérlek, kínvállását testemnek,
Ne nézd búneimet, holott ifjúságom adtam volt én ördögnek. (V, 28-30)

Si è verificata definitivamente, nel poeta, una specie di sdoppiamento di personalità. L'anima, in questo contesto, è l'unica responsabile del colloquio con Dio e cerca di rimediare, di attenuare il lamento del dolore fisico e umano. Il Wathay tende a parafrasare moduli balassiani, testo biblico e concetti di derivazione protestante tenendo presenti soprattutto i grandi conflitti — psicologici oltre che religiosi — come il corpo e l'ani-

ma, l'uomo e Dio, la fede e il mormorio dell'incredulo. In lui, al di sotto di ogni riaffermazione di fiducia e di speranza, prevale la rappresentazione dell'angoscia e della miseria.

Il conflitto fra corpo ed anima è proposto nelle forme più varie: sempre però l'io poetico è al di sopra di esso, come nel VII ed VIII canto dove, rivolgendosi rispettivamente all'anima prima e poi al cuore, ne tenta una mediazione; come anche nel XV canto, dove i protagonisti della forma dialogata sono la *bolond elme* ed il *nyughatatlan szív*; come infine nel XXI canto, dove la disputa è tra *fej* e *lélek*.

L'VIII canto, incentrato sulla scena dell'addio alla patria, non poco ispirato a luoghi giustamente famosi della migliore tradizione poetica ungherese da Bornemisza a Balassi, segna il punto di lacerazione interna, di disarmonia delle componenti sentimentali e psicologiche del poeta. Il tangibile realismo descrittivo della strofa d'apertura, dove la nota del cromatismo sanguigno vuol significare sin dall'inizio il calarsi del poeta nella propria umanità più sincera e sofferta, dove il cuore rappresenta, in una realistica allegoria dei sensi, il mondo sentimentale contrapposto violentemente a quello spirituale, la lotta perenne fra lo spirito e la carne:

Vérben béborult szívem, miért háborgatsz,
És ily nagy keserves boszontásokval mire hogy így izgatsz,
És hogy te kínasz?
Holott így engemet minden tagimba ezentúl elfogyatsz,
S életemtől megfosztasz. (VIII, 1-5)

si svolge per l'intera prima parte del componimento e dà luogo ad ulteriori espressioni di tragica plasticità, che denotano anche una complicazione, un arricchimento linguistico dell'apparato metaforico:

Hertelen és szálla reám nagy romlás,
Hogy én kedves, gyönyörű életemben lén rajtam tolvajlás
S törben akadás,
Mint ugyan szürűn csökdécselő madárnak csapdában lén csatlás,
Érkezők nagy óhajlás. (VIII, 16-20)

a cui fa riscontro, nella seconda parte, la pacatezza della « ri-

sposta» retorica dell'elemento spirituale, ma pur essa turbata sottilmente dal riferimento costante alla « mente perduta ».

Ma nel XV canto la *veszett ész* diviene *bolond elme*, lo smarrimento diviene follia, i sentimenti del cuore divengono atti inconsulti di un « animale irrequieto ». Il cuore e la ragione sono qui accomunati nella dipendenza di questa da quello:

Nyughatatlan állattúl, elmém, te hordoztatol,
Ha az én szívemnek tanácsátúl bíratol,
Féltlek, fáradságért végre szidogattatol. (XV, 22-24)

mentre il motivo del contrasto aperto dà spazio ad un'antitesi più sottile e più cerebrale fra intelletto e sentimento. L'ispirazione del canto è amorosa, il messaggio poetico è consegnato per intero alla nota del distacco dalla donna amata ed all'incontenibile pensiero che la vuol raggiungere: eppure tutto ciò sembra quasi offuscato dall'elemento più marcatamente incisivo della volontà dell'io poetico che vorrebbe reprimere la istintiva naturalezza dei sentimenti. Ma anche tale elemento volitivo sgorga da una forte carica di umanità, perché qui la violenza al sentimento è dettata da una volontà di conservazione:

Ódd magad, mert ha véssz, hidd, én megbolondulok,
Látod-e, már rég is, mely gyakran miket szólok,
Ha elmém sem volna, olyat níha gondolok. (XV, 43-45)

che per ora e qui si manifesta così chiaramente nella direzione di una integrità intellettuale, ma che poi — in altri luoghi dove più acerbo è lo sgomento per gli affetti perduti — si dissolve nella speranza di una calma interiore non facilmente raggiungibile.

È, tutto ciò, quanto si rileva nel XXI canto, dove la complicazione degli affetti, la sempre meno lineare visione della propria condizione, il ritorno veemente del contrasto mente-anima sono di ispirazione ad alcuni fra i più mesti ed esacerbati versi del Wathay:

Magamat sirassam-e, avagy szegény társamat,
Árván maradását vagy jó szabadságomat,
Törődött tagimat vagy szörnyű rabságomat.

Vagy sok jó atyámfát, vagy vitéz barátimat,
 Én lakóhelyemet, avagy édes hazámat,
 Ily sok bűmért immár nem szánom halálomat. (XXI, 4-9)

A tutto questo mondo sentimentale che svanisce e si perde, alla vicinanza del dolore per la lontananza delle cose più care, alla durezza della presunta punizione divina fa eco il linguaggio biblico della maledizione dell'uomo perduto:

Én is születésem napját szabadon átkozhatnám,
 Sűrő sötétségek közé es számlálhatnám,
 Ne támadott volna soha föl, azt mondhatnám.

És fogantatásomnak óráját is szidhatnám,
 Kiben fogantaték; ember, mondá én anyám;
 Halál árnyéka elburétsa - kiálthatnám. (XXI, 16-21)

Sono, queste, le ragioni umane del poeta, di cui la mente si fa portatrice esprimendo anche il lamento ed il risentimento di fronte all'entità divina: tutto ciò appartiene, a mio avviso, alla conflittualità del rapporto uomo-Dio così tipica dell'atteggiamento religioso balassiano e che il Wathay fa propria pur nella sostanziale amplificazione in chiave psicologica e che mi pare possa essere sintetizzata — per usare la terminologia del Nostro — nel motivo della *zúgolódás*. Il superamento di tale posizione religiosa avviene nel segno di una riflessione di tipo stoico: l'anima — l'altra protagonista di questo dialogo concitato, intermittente, tutt'altro che pacato e conciliante — difende le ragioni dello spirito, della promessa divina e, di fronte all'incalzare del dolore umano, offre la possibilità e mostra la via della paziente sopportazione e rassegnazione; in altre parole, il conflitto interiore viene mediato dalla ricerca della *békességtűrés*:

Légy békességtűrésben, s egy kicsinyt vározzál,
 Az rabságból megment Isten, csak benne bízzál. (XXI, 73-74)

È questo il momento positivo dell'atteggiamento religioso del Wathay e, su questo versante, la sua poesia diventa un inno alla forza della fede che deve respingere ogni incredulità o tentativo di ribellione, perché la prova (*háborúság, nyomorú-*

ság, tömlöc, kín) è segno della vicinanza e della misericordia divine. Per questa via il poeta sembra ritrovare la propria integrità spirituale, nello stesso tempo in cui saggezza e costanza divengono conseguentemente le componenti fondamentali del nuovo modo di sentire il fatto religioso. Ma v'è anche da osservare che in questo ambito la poesia del Wathay sa diventare anche impersonale nell'abbraccio corale di ogni sofferenza umana: e suscita allora il ricordo di quei Salmi in cui cielo e terra sono invitati a un grandioso concerto di laudi al Signore, pur nella evocazione di un sentimento naturalistico negativo, in funzione di una commiserazione totale della condizione umana. Eppure anche qui, di fronte alla « crudele natura », il poeta sa ritrovare la nota della speranza nella preghiera, della fiducia in un Dio che pur si rivela nel dolore degli uomini:

Jézus Krisztus urunk, tudjátok, hogy értünk volt sok
 [nyomorúságban,
 Isten és úr levén, sok szidalmat vevén, adta magát halálban,
 Azért békességben legyünk, csak tűrésben: megsegét, mert van
 [útban. (XI, 37-39)

Qui come nel successivo XII canto il poeta riesce quasi ad ergersi al di sopra della propria personale condizione per rivolgersi alla Cristianità che soffre, all'umanità che geme, con un afflato religioso che si oppone definitivamente al tormento dell'angoscia, all'insidia del dubbio:

Tiszta, erős hűtvel szökség azért lennünk,
 És nyomorúságot köll semminek vélnünk,
 Az kétséges szívet s túllünk távoztatnunk,
 Mert úgy, mint árnyékhoz, ha kapna mi kezünk. (XII, 81-84)

Son dell'avviso, tuttavia, che la tendenza neostoica del sentimento religioso del Wathay — per come essa ci si manifesta dal Canzoniere — resta fortemente condizionata da quelle evidenti posizioni di incoerenza mentale che già si è avuto modo di identificare. Tale tendenza non rappresenta altro che un aspetto, quello positivo, della chiaroscurale realtà interiore del poeta. L'altro aspetto, forse il più reale, è consegnato alle stesse parole del poeta: « Factus sum sicut nocticorax in domicilio »¹⁰.

¹⁰ Nel manoscritto del Canzoniere, *op. cit.*, I, p. 83b.

4. *La coscienza della crisi: erkölcs e romlás.*

Non si pone, per la letteratura ungherese, il problema se il culto delle Muse vada o non d'accordo col fragore delle armi. Di questo avviso sembrava essere già Dezső Kosztolányi quando, in un articolo per il *Pesti Hírlap* del 7 aprile 1935¹¹ — e di cui, come solitamente per i suoi scritti, non si sa cosa apprezzare di più, se la qualità della prosa o lo spirito critico che la anima — opponeva alla sostanziale verità dell'*Inter arma silent Musae* del ciceroniano *De domo sua* la non meno effettiva realtà della poesia «kuruc», che dalle vicende e dagli slanci ideali della lotta antiasburgica prendeva ispirazione e significato. Ma questa non è — come il Kosztolányi riteneva — l'eccezione che conferma la regola, bensì la regola che quasi non ha eccezione. Perché così come è difficile poter identificare nel solo Seicento lo *zrinyiano* «secolo della rovina ungherese», altrettanto arduo sarebbe trovare le lettere ungheresi completamente e sempre al riparo delle calamità della guerra. L'idillio, qui, è fra i generi meno frequentati e, quando lo è, un'inquietudine latente ed un senso di instabilità e di fugacità lo percorrono e lo stravolgono. Emblematica di una situazione generale risulta semmai questa riflessione di Miklós Zrínyi:

Kiván nyugodalmat vers és historia,
Nem haragos Márssal lakik Musák fia;
Hangos dob, trombita Apollót nem hija
Verscsinálásokrul harcra s viadalra.

Engemet penig, midőn irom ezeket,
Márs haragos dobja s trombita felzörget.
Ihon hoz házamban füstölgő üszöget
Kanizsai török; óltanom kell eztet¹².

(Sz. Vesz., IX, 2-3)

Questo singolare connubio di letteratura e sangue versato « két pogány közt egy hazáért »¹³ non risparmiò quindi nemme-

¹¹ *A Kuruc Költészetéről*, ora anche in D. Kosztolányi, *Látjátok, feleim*, Budapest 1976, pp. 67-70.

¹² Cito dall'edizione critica curata da L. Négyesy 1914.

¹³ Questa significativa immagine, non a caso riportata anche dal Kosztolányi, deriva dal noto canto « Kuruc »: *Te vagy a legény Tyukodi*

no il Canzoniere di Wathay, anche se esso fu composto in un «repos», in un «otium» davvero particolari. Ma anche prima della lunga prigionia il Nostro aveva potuto prendere coscienza della crisi insorta col volgere del secolo e che investiva sia le sorti del singolo che quelle più generali dell'intera nazione ungherese.

Anno singolare dovette essere quel 1602, se a Sárvár si pubblicò quell'«hasznos könyvecske» del predicatore protestante István Magyari¹⁴, che tanta importanza avrebbe avuto nella disputa religiosa e che tanti insegnamenti e riflessioni sulle presunte cause della rovina ungherese conteneva e consegnava non infruttuosamente alla posterità; se il 1° ottobre dello stesso anno, in una lettera a György Thurzó, János Rimay parlò ormai espressamente di «romlott hazánk», «megromlott hazánk», «hazánk sok insége és keserve», di concetti cioè che saranno ispiratori anche della sua più celebre poesia, in cui appunto «kesereg a magyar nemzetnek romlásán, s fogyásán», non a torto ritenuta la prima autentica poesia patriottica ungherese¹⁵; se direttamente ad esso si rivolse con acrimonia il Wathay nel XIV canto.

Lungi dal voler dare ad un singolo anno quell'eccessiva importanza che certamente non può avere, ciò che ad ogni modo appare notevole è l'accostamento, doveroso in questo toro di tempo, di questi tre personaggi della storia e della letteratura ungherese, mentre di solito, e non sempre a ragione, essi vengono trattati separatamente e collocati in contesti diversi. Qui si dà veramente il caso di non fare una storia per generi letterari, ché altrimenti si perdono di vista le idee portanti che sono l'espressione di una sensibilità comune. Come una generica «poesia eroico-patriottica» non definisce nella sua completezza l'intera produzione del Wathay, così le nozioni di stoicismo e manierismo non caratterizzano la sola opera del Rimay,

pajtás. La sua autenticità, tuttavia, non è senza discussione (cfr. T. Esze, *A szegénylegények éneke*, nel vol. *A régi magyar vers*, a cura di T. Komlószi, pp. 393-424, Budapest 1979).

¹⁴ Per il libro del Magyari, qui come in tutti gli altri luoghi citati, seguo l'edizione più recente, curata da T. Katona e L. Makkai 1979.

¹⁵ Cito dall'edizione critica curata da S. Eckhardt 1955.

né il libro di Magyari contiene solo motivi teologici di disputa religiosa. In un senso più profondo, invece, la tendenza generale del pensiero ungherese, al principio del XVII secolo, era per un'accentuazione della disamina dei problemi militari e politici, etici e religiosi, che si ritenevano essere le cause più o meno dirette della rovina ungherese¹⁶, nello stesso tempo in cui non poteva mancare di certo una forte disposizione alla svalutazione delle cose del mondo. Sulla scena di questo mondo percorso dal senso della instabilità della condizione umana appare quindi l'immagine di una donna svestita, dalla fronte capelluta e per il resto calva, che posa su di una ruota:

Forgószélnél forgóbb az emberi élet,
Mert kit hol siralom és kit öröm követ,
Melyből mind úr s szegény jeles példát vehet,
Hogy egyaránt élte mindvégig nem lehet.

.....
Nincs sohul szerencse, higyged, ez világon,
Lássad, ha nem hiszed, pénzed nálad vagyon,
Bűnünkért nyomorgás s veszély rajtunk vagyon,
Mint régi példákbul ez megtetszvéen vagyon.

(X, 1-16)

Ma anche il Magyari ammoniva: « Jó szerencsénkben azért ne bízzunk, mert változó, állhatatlan, és sokszor, az kiket egyelőször táplál, végre azok ellen kegyetlenül fordul, mint az mindennapi dolgaink forgásából ezt jól látjuk »¹⁷. Nel Rimay, poi il motivo

¹⁶ Le cause della rovina ungherese... Mi pare che qui non sia necessario più di un accenno a questo tema certamente non nuovo, su cui si cimentarono storiografi umanisti e predicatori protestanti sin dal fatale 1526, quasi tutti autori di goffi tentativi — muniti peraltro di parzialità in grande dose — di interpretazione del disordine che persisteva sulla scena politica d'Ungheria. In particolare, l'indagine concreta e realistica degli accadimenti venne in breve sopraffatta dalla concezione storica della riforma protestante, per cui motivi pur concreti come il pericolo turco o i particolarismi della nobiltà confluirono nella cosiddetta « török-pápa antikrisztológia », per la quale il Turco ed il Papa non sarebbero altro che il corpo e l'anima dell'Anticristo. Tale concezione, che si avvaleva di continui riferimenti biblici sino alla identificazione delle vicende del popolo ungherese con quelle del popolo ebraico, si trasmise quasi inalterata per tutto il Cinquecento e fu ripresa, sia pur di poco integrata o modificata, anche dagli autori protestanti del XVII secolo.

¹⁷ I. MAGYARI, *op. cit.*, p. 142.

della fortuna diverrà uno degli elementi fondamentali della sua poetica, fino alla rappresentazione emblematica di esso¹⁸. Ma forse che al gioco instabile della fortuna sia da attribuire la rovina della nazione? No, o per lo meno, solo in parte. Altrove, e più in profondità, ne vanno ricercate le cause.

Il Magyari, nel dedicare il suo libro a Ferenc Nádasdy, ricordava con enfasi la riconquista da parte cristiana di Székesfehérvár, « az régi magyar királyok koronázó és temetőhelye »¹⁹, avvenuta il 20 settembre del 1601, e si augurava che restasse in mano ungherese il più a lungo possibile: ma non passò nemmeno un anno che i Turchi l'avevano già rioccupata. Un altro tiro maldestro della fortuna? Non per il Wathay, che di queste circostanze fu il testimone, la vittima e successivamente il cronista:

Országul magyarok kell vala támadni,
Ily jeles helért mindnyájan indulni,
Az más szájával nem kell vala enni,
Ily szép hazánkért fáradságot nézni.

Régen idején s mindjárt épéteni,
Tavasszal, böjtben es, hozzákezdeni,
Magunk körmének kell vala itt kopni,
Úgy árnyékában kedvesen nyugodni.

Vaj, de heában, mert nincs fejedelmünk,
Mint farkas erdőt, néz mindjárt fél szemünk,
Egy rossz polgárért nemesül kiáltunk,
Csak az törvényre s nagy pörre jók vagyunk.

(III, 489-500)

Qui prende rilievo, pur senza alcuna pretesa di sistematicità, il tentativo d'una analisi critica della sconfitta: una sconfitta militare, ma che si spiega — per il poeta — in termini di comportamento morale. I cattivi costumi: questa la causa prima, quando non unica, del male della nazione. Ed allora, ed in altri luoghi dove avvenimenti ancor più tragici della caduta di Székesfehérvár scuotono drammaticamente l'afflato poetico del Nostro, il Wathay ricorre senza indugio allo strumento dell'intimità. Qui la visione lucida ma anche polemica dei fatti, l'intimità drammaticità di un realismo sempre più amaro non lascia-

¹⁸ J. RIMAY, *op. cit.*, pp. 141-142.

¹⁹ I. MAGYARI, *op. cit.*, p. 22.

no spazio ad alcuna indulgenza per chiunque sia ritenuto responsabile di eventi così disastrosi. In queste invettive — in cui probabilmente è da vedere uno dei primi esempi di quelle pasquinate che poi tanta fortuna avranno nel corso del Seicento letterario ungherese — tutta una folla di personaggi e, più che personaggi, di tipi si presenta davanti a noi, ognuno con i propri vizi ed egoismi, in una rappresentazione quasi tipologica dei vari caratteri:

Bizony szánom azért nyomorúságotat,
És mind belől, kívöl sok pusztulásodat,
De jelesben szánom az jó, szűz papokat,
Hogy nem főzhetnek majd nagy velős koncokat.

S szegényeknek mert csak pilesök örögbül,
Tárházok peniglen mindenfelől ürül,
Régi álnokságok tovább-tovább terül,
S csak főző menyecskék ők forogják körül. (XXIV, 145-152)

E, dopo il clero, la nobiltà:

Más bánatom terjed az főuraimra,
Hogy mely nagy gondjok van öreg pohárokra,
Nincs gondjok annyira magok ótalmára,
Mint ha bor nem teröm, vagy hágand drágábbra.

Kegyelmed mi hírt hall? Egymást úgy szólétják.
Nálatok az szőlők magok mint mutatják?
S ha hallják: tatárok az földet rabolják,
Haj, haj, - mond, az fejek csak rajta csóválják. (XXIV, 157-164)

Né v'è clemenza per gli atteggiamenti femminili:

Nemesasszonyok is jók csak az cifrákra,
Maga ha néznének mint pávalábokra,
Bizony nem vágnának úgy az nagy fodrokra,
Sem sok különbéle új olasz formákra. (XXIV, 165-168)

Új olasz formákra: già nel X canto il poeta, rivolgendosi alle donne ungheresi, le invitava a non seguire la moda italiana:

Elhagyjatok, kérlek, némely olasz formát,
Kiváltképp amaz hosszú farkú szoknyát,
Nem tudom, mi haszna, csak valljátok bűvát,
Ruházatok inkább avall egy árvácskát. (X, 381-384)

poiché:

Kevés jámbor asszony az Olaszországban,
Nem jó azért kapni minden formájokban. (X, 399-400)

Nel XXIV canto — dove, con una ricchezza insolita di particolari, prendono rilievo le motivazioni protestanti del pensiero del Wathay, formalizzate nella spietata acredine con cui il poeta tratta le cose d'Italia, la gente e i costumi — questo motivo è ulteriormente sviluppato in ben nove strofe, in un linguaggio particolarmente incisivo per la sua asprezza e per la velenosa ostilità nei confronti della ritenuta dissolutezza d'Italia (*Országok mert rakva az förtelmességvel*), di Venezia e di Roma in particolare. Ma se pensiamo all'insieme di questo canto, dove il tono angosciato diventa impegno patriottico-politico, dove la situazione del presente è calata nella prospettiva storica del passato e nel penoso presentimento di un futuro difficilmente migliore, dove l'intento fustigatore si unisce all'esigenza didascalica, allora non può non essere spontaneo l'accostamento alla posizione del Rimay. È il contrasto fra il passato glorioso ed il triste presente che risuona soprattutto da questi versi:

Aldott magyar nemzet kevés maradékja,
Régen Európának ki valál csillagja,
Avagy ez világnak tüköre s zászlója,
Az jó, tisztességes hírnek kívánója.

.....
Minden fegyveredtől mert abban fosztatál,
Idegen nemzetnek oltalmára jutál,
Szép lakóföldedtől es abban el valál,
Hogy az ruhában csak alig maradhatál. (XXIV, 1-20)

i cui accenti e motivi ritroviamo nella celebre e già citata poesia del Rimay:

Oh szegény megromlott s elfogyott Magyar nép,
Vitézséggel nevelt hírrel vagy igen szép,
Kár, hogy tartatol úgy mint senyvedendő kép,
Előmenetedre nincs egy utad is ép.

.....
Hazádnak szép vége mindenütt csonkán áll,
Sereged szép száma fogy, romol, s szállton száll,

Inséged nő s árad, veled egy ágyban hál,
Bő étkeid helyett rakodik apró tál.²⁰

(37, 1-16)

La visione d'eroismo e d'amore propria del Balassi svanisce così, nel breve volgere di pochi anni, nella realtà violenta e crudele di una situazione spirituale profondamente mutata. In essa la coscienza della crisi e la ricerca delle cause predominano, certo; purtuttavia, non mancano le prospettive risolutive che, sia pur nella forma di accorate invocazioni, sorgono dalla letteratura del tempo come ad indicare la strada da percorrere ancora: « De nagy jele az te jövődő nagyobb romlásodnak, ha gondot magadra nem viselsz »²¹ (Magyari); « Alázzad meg magad ... Vedd eszedbe magad, utáld bűneidet »²² (Wathay); « Bánd magad nyomoruságidat »²³ (Rimay). Una eredità programmatica e di pensiero, questa, che sarà fatta propria e sviluppata, in pieno Seicento, da Miklós Zrínyi. In questa realtà così complessa e così problematica quella del Wathay è — mi sembra — poesia di transizione, dove la ricezione del modello balassiano coesiste con una serie di motivi e con un atteggiamento riflessivo che ne segnano il superamento. In particolare, il Wathay ha dovuto sentire, rispetto al Balassi, una esigenza di maggiore aderenza ai problemi correnti e conservare, rispetto al Rimay, la forza incontenibile di un io non ancora placato. Una funzione mediatrice, in definitiva, fra due modi di concepire la poesia, fra due modi di intendere l'io e il mondo.

Amedeo Di Francesco

²⁰ J. RIMAY, *op. cit.*, pp. 83-84.

²¹ I. MAGYARI, *op. cit.*, p. 99.

²² F. WATHAY, *op. cit.*, II, p. 124.

²³ J. RIMAY, *op. cit.*, p. 84.

BIBLIOGRAFIA

Per le citazioni dal Wathay, come dagli altri autori, ho seguito le seguenti edizioni: *Wathay Ferenc énekes könyve*, I-II, a cura di L. Nagy, Budapest 1976; *Balassi Bálint összes versei, szép magyar comoediája és levelezése*, a cura di B. Stoll, Budapest 1974; *Gróf Zrínyi Miklós művei*, a cura di L. Négyesy, Budapest 1914; I. MAGYARI, *Az országokban való sok roslásoknak okairól*, a cura di T. Katona e L. Makkai, Budapest 1979; *Rimay János összes művei*, a cura di S. Eckhardt, Budapest 1955.

Questa la letteratura critica sul Wathay: L. DÉZSI, *Wathay Ferenc*, in « Századok » 1914, pp. 1-16; E. ANGYAL, *Wathay Ferenc énekeskönyve*, in « Irodalomtörténeti Közlemények » 1955, pp. 51-61; A. BÉKEFI, *Egy elfeledett históriás énekmondóról*, in « Életünk » 1964, 3, pp. 84-96; K. BENDA, *Adalékok Wathay Ferenc életéhez*, in « Irodalomtörténeti Közlemények » 1968, pp. 211-213; K. BENDA, *Wathay Ferenc és felesége, Ládonyi Anna végrendelete*, in « Irodalomtörténeti Közlemények » 1970, pp. 372-376.

Per la presenza del Wathay nella storiografia letteraria ungherese si vedano: P. RUZICKSA, *Storia della letteratura ungherese*, Milano 1963; *A magyar irodalom története 1600-ig*, a cura di T. Klaniczay, Budapest 1964; I. NEMESKÜRTY, *A magyar népnek, ki ezt olvassa. Az anyanyelvű magyar reneszánsz és barokk irodalom története. 1533-1712*, Budapest 1975. Ma per ogni approfondito esame del periodo storico-letterario relativo al Wathay si rende necessario il rinvio a: *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, a cura di T. Klaniczay, Budapest 1964.

Per la letteratura della riforma protestante in Ungheria si vedano in particolare: J. HORVÁTH, *A reformáció jegyében*, Budapest 1953; T. KLANICZAY, *Reneszánsz és barokk*, Budapest 1961; *Humanista történetírók*, a cura di P. Kulcsár, Budapest 1977; I. BITSKEY, *Hitviták tüzeiben*, Budapest 1978.

DAL FUTURISMO ALL'AVANGUARDIA UNGHERESE
TRA IL 1915 E IL 1919

Nel novembre 1915 esce il primo numero di *A Tett*, prima rivista dell'avanguardia letteraria ed artistica in Ungheria. Nasce così un movimento che nel 1919 prenderà il nome di *attivismo* e nel periodo successivo darà i suoi frutti migliori, per avviarsi a un lento declino nella seconda metà degli anni venti, all'epoca cioè in cui lo slancio innovatore e la carica eversiva delle avanguardie storiche si vanno gradatamente estinguendo in tutta Europa. Tra il 1915 e il 1919 l'avanguardia ungherese attraversa una fase di crescita: non possiede ancora una poetica unitaria, ma tende piuttosto ad accogliere spunti programmatici e a variare tecniche compositive provenienti dai luoghi più vari. Non è difficile, perciò, rintracciare accanto alle impronte di altre correnti anche quelle del futurismo italiano, dal quale gli ungheresi mutuano il vitalismo e l'antitradizionalismo presenti nei loro proclami, il culto delle macchine e della civiltà industriale, i concetti di sintesi, simultaneità e compenetrazione, la passione per il verso libero, l'uso delle onomatopee e così via. Rifare la storia di questi prestiti significa sottolineare una volta in più l'importanza del futurismo nel quadro delle avanguardie storiche, confermare la sua vitalità e il suo ascendente anche nel caso di movimenti che — come quello ungherese — si situavano politicamente ai suoi opposti e lo rinnegavano a parole, rifiutando il nazionalismo, l'esaltazione della guerra e l'incitazione alla violenza fine a se stessa. Se vogliamo circoscrivere invece le caratteristiche dell'avanguardia ungherese, rintracciare i suoi paralleli col futurismo non ci è di molto aiuto, o meglio serve a relegare tout court l'attivismo nel numero delle avanguardie minori dell'Est europeo, come ha recentemente affermato anche

Endre Bojtár: « Da un confronto di questo genere risultano ovviamente il primato temporale e la superiorità di livello dell'avanguardia occidentale »¹. Non desidero dunque aggiungere un altro elenco dei prestiti e delle analogie a quelli già esistenti². Ma il futurismo italiano è una delle manifestazioni più tipiche dell'avanguardia storica, di cui riassume in maniera esemplare i pregi e i difetti, e proprio in quanto tale si presta anche a un paragone di diverso genere. Si possono cioè enucleare alcuni punti fondamentali del futurismo, quelli che furono accolti e sviluppati con maggior entusiasmo dagli altri movimenti europei, e considerarli quindi come un'occasione per verificare se e fino a che punto trovano corrispondenza, subiscono variazioni o vengono a mancare del tutto nell'avanguardia ungherese. Questo tipo di raffronto rischia di dare un'immagine più in negativo che in positivo del movimento ungherese, ma può offrire lo spunto per delinearne la fisionomia in maniera forse meno meccanica e ci permette di osservare da un'ottica meno consueta le cause per cui i suoi limiti e i suoi meriti non coincidono che in minima parte con quelli dei gruppi più noti.

Precedenti.

In Italia, i nomi di D'Annunzio e Pascoli sono già sufficienti a segnare per sommi capi il tratto d'unione tra la letteratura dell'Ottocento e quella del Novecento. *Canto novo* esce nel 1882, *L'innocente* nel 1892; *Myricae* è del 1891. Passano decenni pieni di novità e fitti di date prima che si arrivi ai *Colloqui* di Gozzano, che nella stesura sono contemporanei dei primi proclami di Marinetti ma traggono la loro ispirazione da poetiche che i futuristi avevano ormai clamorosamente respinto.

In Ungheria, a una fase prolungata di stasi culturale e a un periodo di fermenti e tentativi ancora incerti e slegati succede,

¹ E. Bojtár 1977, p. 32: « Az ilyen összehasonlításból persze a nyugat-európai avantgarde időbeli elsőbbsége és színvonalbeli felsőbbbsége derül ki ».

² cf. Gy. Szabó 1964, I. Bori 1969, p. 45-90 e, in Italia, Paris 1975, p. 690-697.

nei primi anni del Novecento, un'improvvisa e ricca fioritura di talenti che conduce al recupero e alla rapida elaborazione di correnti estetiche, moduli stilistici e ideologie che in Occidente hanno già una lunga storia alle spalle. *Új versek* di Ady — il primo capolavoro della poesia moderna ungherese — è del 1906; nel 1907 escono i primi volumi di poesie di Kosztolányi, i cui cicli poetici giovanili ricordano da vicino le liriche crepuscolari di un Corazzini, e di Gyula Juhász, fine paesaggista dal lieve tocco impressionistico; nel 1908 si stampa a Nagyvárad il primo volume dell'antologia lirica *Holnap*, dove compaiono anche i nomi del parnassiano Babits e di Béla Balázs, nel cui estetismo una ieratica astrattezza si fonde con motivi e accorgimenti tecnici tratti dalla poesia popolare. Sempre nel 1908 inizia le pubblicazioni la rivista *Nyugat*. Le sue annate sono la più ampia e multiforme antologia della letteratura moderna ungherese nei primi quattro decenni del Novecento, sulle sue pagine convivono « Dózsa, il 1789 francese e la Parigi inizio del secolo; nel volto dello scrittore di *Nyugat* si confondono i tratti di Zola, France e Baudelaire; per le sue mani passano ora Nietzsche ora Marx; impressionismo, simbolismo e naturalismo si danno il cambio sui suoi spalti. Le correnti naturalistiche, simbolistiche, impressionistiche e così via, che all'estero si davano battaglia, su *Nyugat* coesistevano pacificamente »³. È una rivoluzione che inizia in sordina, non vanta ideologie precise e non privilegia nessun indirizzo, aperta a qualsiasi tendenza e pronta ad accogliere indistintamente autori già celebri e ignoti principianti, purché si tratti di voci originali e fresche che aiutino a proiettare l'immagine di un'Ungheria aggiornata e vivace, colta e battaglia.

In Italia, inoltre, sviluppo letterario e dibattito intellettuale sono policentrici e presentano matrici ideologiche e culturali diverse e spesso contrastanti. In Ungheria, il centro culturale più

³ A. Komlós 1978, p. 11: « ...Dózsa, a francia 1789 és a század eleji Párizs; a Nyugat írójának arcában Zola és Baudelaire arca keveredik; kezében felváltva forog Nietzsche és Marx; a folyóirat hasábjain impresszionizmus, szimbolizmus és naturalizmus. A Nyugatban békésen éltek egymás mellett naturalista, szimbolista, impresszionista stb. irányok, amik külföldön szemben álltak egymással ».

importante è la capitale e anche gli stimoli provenienti da cerchie come quelle esistenti in certi periodi a Nagyvárad, Szeged ecc. confluiscono a Budapest, dove operano tutti i circoli e movimenti e si stampano tutte le riviste più importanti. Oltre ad essere così accentrato, l'impeto innovatore che pervade l'Ungheria all'inizio del secolo, si estende a tutte le scienze filosofiche e sociali, lettere ed arti, e coinvolge intellettuali socialisti, radical-borghesi e liberali, conosce in sostanza un solo spartiacque: quello tra reazione e progresso, immobilismo e rinnovamento. Nel suo bel libro sull'Ungheria tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Zoltán Horváth prende le mosse da quella « prima generazione della riforma » che animò, nel secolo scorso, il movimento culminato nella rivoluzione del 1848, per rintracciarne i discendenti in quegli « autori e pensatori, poeti, scrittori, musicisti e scienziati che negli anni a cavallo tra i due secoli, ma in parte anche durante la prima guerra mondiale, condussero una lotta disperata per la democratizzazione dell'Ungheria »⁴. Aiutati da pochi mecenati illuminati, seguiti da un pugno di giovani, estromessi e duramente attaccati dalla cultura ufficiale, boicottati o nel migliore dei casi passati sotto silenzio dalla quasi totalità della stampa, i protagonisti di quella che sul modello dell'altra vien chiamata la « seconda generazione della riforma » si mettono dunque all'opera. Pur con mille sfumature diverse, combattono tutti contro lo stesso nemico: l'arretratezza e il provincialismo culturale. Hanno tutti lo stesso obiettivo: introdurre in Ungheria la civiltà del xx secolo e allinearsi ad essa, sono tutti — contrariamente a quanto accade in Italia — alleati, solidali tra loro e compatti verso l'esterno.

Collegamenti.

Il futurismo italiano si colloca fin dall'inizio in quegli ambienti cosmopoliti e fluttuanti in cui prenderà forma tanta parte

⁴ Z. Horváth 1974, p. 7: «...alkotókat és gondolkodókat, költőket, írókat, muzsikusokat és tudósokat, akik a századforduló éveiben, de részben még az első világháború alatt is, elkeseredett harcot folytattak Magyarországon demokratizálásáért ».

dell'arte moderna. Si valicano i confini e si annullano le distanze, contatti e influenze reciproche, sodalizi e dissidi s'incrociano, si dipanano e s'inseguono per tutta Europa. *Fondazione e manifesto del futurismo* è pubblicato dal Figaro di Parigi, la rivista berlinese *Der Sturm* stampa nel 1912 gli scritti programmatici dei futuristi e nello stesso anno prende il via la mostra itinerante dei pittori futuristi che, preceduta dalla sua fama, tocca in rapida successione le città di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Amburgo, Amsterdam, l'Aja, Monaco, Vienna e Budapest.

Nel 1915 invece, quando nasce l'avanguardia ungherese, la guerra dura ormai da più di un anno e la libera circolazione delle idee tra l'Ungheria e il resto dell'Europa si è quasi interamente interrotta. Anche le informazioni degli ungheresi sull'attività degli altri movimenti sono lacunose e frammentarie. In pratica si riducono, con poche eccezioni, a quanto filtra attraverso la mediazione delle riviste tedesche *Der Sturm* e *Die Aktion*, le uniche a circolare liberamente, di cui il gruppo si assume anche la distribuzione per l'Ungheria. Tra il 1915 e il 1919, prima a causa della guerra, poi per l'attività frenetica durante il periodo delle rivoluzioni che coinvolge in pieno il movimento e ne assorbe i principali interessi, i riferimenti internazionali dell'avanguardia ungherese sono comunque generalmente scarsi, ideali più che concreti e si fermano piuttosto alle buone intenzioni. L'impaccio maggiore è costituito dal fatto che questi contatti sono pressoché limitati alla ricezione unilaterale delle novità in arrivo dall'estero, mentre resta esclusa nella maniera più assoluta qualsiasi eventualità di coinvolgimento, di partecipazione attiva, di rispondenza immediata. E sono tutti elementi imprescindibili perché possa aver luogo quella felice contaminazione delle idee e degli stili tipica della parte migliore delle avanguardie storiche, la cui mancanza cela invece il rischio costante di scivolare in esercitazioni astratte su modelli arbitrari.

Stanchi di dichiarare soltanto a parole il loro internazionalismo, nel 1916 gli ungheresi dedicano un numero intero della loro rivista *A Tett* agli autori stranieri, traducono brani e offrono riproduzioni di Altomare, Kandinskij, Rubiner, Ar-

cybašev, Meštrovič, Kul'bin, Verhaeren, Duhamel, Paul Fort e Bernard Shaw. Ma il giornale è immediatamente costretto dalla censura a interrompere le pubblicazioni. Nonostante ogni sforzo teso a rompere le barriere degli opposti nazionalismi e se non altro, come dice Lajos Kassák, almeno a « segnalare anche la nostra dolorosa presenza dalla terra ungherese caduta in uno svenimento profondo »⁵, ai giovani scrittori non resta che prender atto del loro isolamento. « Sono passati due anni — scrive Kassák nel 1918 — da quando abbiamo riunito per la prima volta in maniera provocatoria sul nostro foglio i giovani artisti del mondo in fermento. In altri paesi si segnalava già allora con rosse lanterne la rivoluzione che sarebbe stata la rendizione dalla guerra e noi salutavamo *in questo modo* i pochi ribelli per indicare la nostra esistenza e il fatto che volevamo essere uguali ad essi. Non espressamente ungheresi ... ma uomini nati con nuove ideologie e una nuova morale »⁶. Il grido degli ungheresi: « Fratelli! Artisti di nuova fede di tutte le nazioni! »⁷ — per il momento viene lanciato nel vuoto ed è destinato a disperdersi senza suscitare la minima risonanza. La situazione cambierà completamente quando, alla caduta della Repubblica dei Consigli, il nucleo principale del gruppo sarà costretto all'emigrazione e riprenderà poco dopo a pubblicare la sua rivista a Vienna. Inserito di colpo nel grande circuito internazionale dell'avanguardia europea, il movimento ungherese conoscerà in quegli anni la sua stagione più vivace. Ma è già un capitolo successivo che non rientra nei limiti di questo discorso.

⁵ L. Kassák 1916¹, p. 277: « fájó elevenségünket is jelezni akarjuk az ájuló magyar ugarról ».

⁶ L. Kassák 1918, p. 138: « Két esztendeje, hogy tüntetően először lapunkra nyaláboltuk a fölzilált világ fiatal művészeit. Más földeken már akkor vörös lámpásokkal jelezték a háborúból megváltó forradalmat és mi így köszöntöttük a lázadó keveseket, hogy vagyunk és lenni akarunk, mint ők. Nem hangsúlyozottan magyarok ... hanem új ideológiákkal, új morállal született emberek ».

⁷ L. Kassák 1918, p. 139: « Testvérek! Minden nemzet újhíttí művészei! ».

Centri.

Il futurismo, pur gravitando intorno a Milano e Torino, non si localizza intorno a un centro preciso. Il manifesto di Marinetti viene pubblicato per la prima volta a Parigi, il *Manifesto della pittura futurista* è letto per la prima volta in un teatro di Torino; *Poesia* esce a Milano, *Lacerba* a Firenze; Severini vive per lo più a Parigi, Balla a Roma. Le serate e le dimostrazioni interventiste portano i futuristi in giro per tutta Italia, nelle loro tournées essi percorrono l'Europa da un capo all'altro.

La storia dell'avanguardia ungherese, al contrario, coincide quasi interamente con la storia delle riviste *A Tett* (Budapest 1915-1916) e *MA*, che è la prosecuzione diretta della prima (Budapest 1916-1919, poi Vienna 1920-1926). Questi due fogli costituiscono il vero — e in sostanza l'unico — punto focale del movimento. Qui confluisce tutto, e di qui tutto si dirama: oltre agli scrittori e ai critici, ai drammaturghi e pittori che collaborano a tempo pieno, le riviste — e in primo luogo *MA* — riuniscono intorno a sé anche i simpatizzanti e danno voce a tutte le iniziative che hanno qualcosa in comune con le loro ricerche e rispondono alle loro tendenze avveniristiche. Il gruppo di *MA* fonda una casa editrice omonima che stampa volumi di liriche e novelle, drammi, saggi teorici, album di litografie, riproduzioni di dipinti dovuti ai suoi aderenti; organizza seminari di pittura, letteratura e teatro; realizza corsi per la formazione di attori; pubblica spartiti con le composizioni di Bartók, Kodály e Lajtha e indice delle matinées dove accanto alla lettura di versi e interventi critici si eseguono pezzi di Bartók, Schönberg, Busoni; dispone di una sala per esposizioni dove in meno di tre anni allestisce ben sette mostre a cui partecipano, oltre ai più giovani, anche membri del gruppo postimpressionista *A Nyolcak* come il grande ritrattista Lajos Tihanyi, nonché delicati simbolisti come Lajos Gulácsy (che con gli attivisti, a dire il vero, non ha in comune quasi nulla, se non un romantico anelito di fratellanza spirituale).

Se *Nyugat* rappresenta il collettore di stili e correnti che si riallacciano a esperienze europee precedenti e anche contemporanee già consolidate, di *Tett* e *MA* si può dire che detengono

addirittura l'esclusiva di tutte le tendenze sperimentali letterarie ed artistiche presenti nel paese. Questo monopolio comunque non è né voluto né tanto meno imposto, ma si spiega semplicemente con la mancanza di iniziative parallele, di personaggi in grado di dar vita a esperienze collettive analoghe e d'imporre la loro presenza. L'unità e la compattezza dell'avanguardia ungherese in questi primi anni finiscono però per segnare un ulteriore punto a suo svantaggio: un tale accentramento — su basi teoriche drastiche e dogmatiche che sono agli opposti di quelle antiprogrammatiche e liberali, ad esempio, del movimento di *Nyugat* — aggiunto alla mancanza di dialogo e scambi con l'estero, non favorisce certo la mobilità né la vivacità del dibattito neanche all'interno dell'unico gruppo esistente nel paese. Le forze centrifughe, che nella storia delle avanguardie si annunciano sempre come la spinta a una nuova fecondità nell'attimo stesso della disgregazione, sono represses sul nascere dalla necessità di contrapporre all'isolamento e alle pressioni esterne l'immagine di una perfetta coesione interna.

Animatori.

Per il futurismo italiano, la figura di Marinetti è fin troppo nota perché si debba tornare qui a presentarla. Meno nota è quella di Lajos Kassák, fondatore e principale teorico dell'avanguardia ungherese che fu in prima persona poeta e romanziere, novellista, saggista, ideologo, direttore di una lunghissima e ininterrotta serie di riviste, esperto tipografo, grafico, pittore, eterno sperimentatore e apostolo di tutti gli ismi, nessun escluso.

Tra questi due personaggi le somiglianze sono parecchie, in particolare per quanto attiene alla loro veste di capigruppo. Dinamici, esuberanti, dotati di straordinarie capacità organizzative e di un formidabile spirito promozionale, entrambi profondono ogni loro energia al servizio dei movimenti che hanno fondato — questo è forse il loro merito maggiore —, entrambi giungono a identificarsi completamente con questi movimenti e continuano a sostenere le loro tesi iniziali fino a sopravvivere ben oltre lo scioglimento dei gruppi stessi, arrivando infine a

trasformarsi negli storici di sé medesimi — questo, uno dei loro limiti più evidenti —. Si ritengono i paladini di una causa ideale, e come tali vogliono essere ricordati. « Vi sono innumerevoli leggende da sfatare, correggere o rettificare, calunnie da cancellare... — scrive Marinetti in una pagina autobiografica —. No! No! m'infischio di tutto questo. Seguo piuttosto il mio destino di missionario dell'arte e mi servo volentieri di me stesso, della mia vita intima e dei miei ricordi personali, per colpire una volta in più il passatismo... »⁸ Kassák, la cui autobiografia in tre volumi resta uno dei documenti più vivi e appassionanti dell'epoca, rievocando la sua attività di coordinatore usa quasi gli stessi termini: « Confesso che vorrei svolgere questa funzione con una fede e una dedizione veramente apostoliche. E non mi dispiacerebbe nemmeno se un giorno la storia della letteratura mi ricordasse più come apostolo che come esteta »⁹.

In quanto alla loro origine e formazione, sembra che nulla possa accomunare i due autori. Marinetti proviene da una famiglia dell'alta borghesia milanese, ha ricevuto un'educazione cosmopolita, negli anni a cavallo tra i due secoli è già un fine letterato che organizza recite in cui declama in italiano i grandi poeti francesi dell'Ottocento e si muove perfettamente a suo agio nei circoli culturali parigini. Kassák, originario di Érsekújvár (oggi Nové Zámky, nella Slovacchia meridionale), abbandona la scuola all'età di tredici anni, diventa garzone nella bottega di un fabbro, quindi si trasferisce a Budapest dove dal 1904 lavora come operaio metallurgico; attivista nell'ala sindacalista del partito socialdemocratico, prende parte all'organizzazione di scioperi ed è subito coinvolto nel dibattito che si svolge all'interno della sinistra tra moderati e radicali. Fa i suoi primi esercizi di lettura sulle colonne di *Népszava*, il quotidiano della socialdemocrazia ungherese, e impara a scrivere aiutandosi con le poesie di Petőfi che ricopia tentando poi d'interporre versi propri tra un rigo e l'altro del testo originale.

⁸ F. T. Marinetti 1968, p. 503.

⁹ L. Kassák 1974, p. 1019: « S ezt a funkciót, bevallom, valósággal apostoli hittel és odaadással szereeném elvégezni. És azért sem haragudnék, ha majd az irodalomtörténet inkább apostolnak, mint esztétának könyvelne el ».

Scoperta la sua capacità di scrivere poesie, si mette all'opera con lo slancio e l'ostinazione del neofita. Colmate le più vistose lacune grammaticali e sintattiche, dopo i primi tentativi — di cui resta egli stesso insoddisfatto — nel tono ampolloso e didattico della poesia operaia di Sándor Csizmadia, la lettura dell'antologia *Holnap* e dei primi numeri di *Nyugat* gli schiude nuovi e più attraenti orizzonti. Subito gli va stretta la giubba del poeta proletario che sostituisce, una volta per tutte, con la blusa nera dei rivoluzionari russi e una lunga capigliatura da bohémien. D'ora in poi Kassák, pari in questo a tutti i giovani scrittori dell'epoca, si addormenta e si sveglia — come racconterà egli stesso più tardi — con lo sguardo rivolto al *Nyugat*, verso Occidente; la sua più grande ambizione diventa quella di arrivare prima o poi a pubblicare qualcosa su « quella vetta che soltanto gli eletti riescono a raggiungere »¹⁰. Su *Nyugat* Kassák scopre Ibsen e Strindberg, Gorkij e Verhaeren, e da qui trae al tempo stesso le prime informazioni sui nuovi movimenti letterari ed artistici che hanno già dichiarato guerra a quelli precedenti. Ady, Babits, Móricz, Szabó sono i suoi primi maestri, Zigány, Révész, Schöpflin, Osvát — tutti appartenenti alla stessa cerchia — i suoi primi critici e interlocutori.

Quanto ai loro punti di partenza, Kassák e Marinetti si trovano addirittura agli antipodi. Meno dissimile — e assai più importante — è invece il punto d'arrivo, quando cioè i due abbandonano e decidono di rinnegare pubblicamente le poetiche di cui si sono nutriti fino a quel momento. Entrambi devono infatti la loro formazione a queste poetiche e hanno alle spalle un solido tirocinio letterario secondo quei canoni estetici tradizionali che solo una lunga frequentazione e una profonda conoscenza permettono, in un secondo momento, di scavalcare e combattere senza scivolare nel dilettantismo e nel gratuito. Fin dal 1912 Kassák inizia a pubblicare su diversi giornali liriche in versi liberi che i redattori di *Nyugat*, pur riconoscendone il valore, esitano ad accettare per il tono brusco e la fattura insolita. Anche il suo radicalismo politico in cui si accavallano un po' alla rinfusa nichilismo anarchismo e

¹⁰ L. Kassák 1974, p. 682: « ez a hegycsúcs, ahová csak a kiválasztottak tudnak föléérkezni ».

sindacalismo stenta a trovare spazio all'interno dei movimenti già esistenti. Di qui la decisione, maturata nel 1915: « Bisognerebbe fare un giornale... Quelli di *Nyugat* hanno la tendenza a rinchiudersi, e poi abbiamo anche delle cose da dire che nessuno mai accetterebbe »¹¹.

Collaboratori.

Fondare riviste e trovare chi ne riempie le pagine, darsi una base teorica e illustrarla con le proprie opere, concepire proclami, allestire manifestazioni e mostre collettive, calamitare l'attenzione della critica e suscitare la curiosità del pubblico: Kassák è altrettanto bravo di Marinetti, e forse i suoi meriti in tal senso sono anche maggiori. Ma tutto questo non basta a fondare un *movimento*. Hanno vitalità soltanto i gruppi letterari e artistici basati sull'adesione spontanea, e operativa quasi ancor prima che ideologica, di autori che hanno già sviluppato per conto proprio una loro autonomia creativa. È ciò che avviene nel caso dei futuristi. Nel 1909, all'inizio del suo famoso proclama *Uccidiamo il chiaro di luna!*, Marinetti chiama all'appello i suoi compagni ed esclama: « Olà! grandi poeti incendiari, fratelli miei futuristi!... Olà! Paolo Buzzi, Palazzeschi, Cavacchioli, Govoni, Altomare, Folgore, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, D'Alba, Mazza! Usciamo da Paralisi, devastiamo Podagra e stendiamo il gran Binario militare sui fianchi del Gorisankar, vetta del mondo! »¹² L'elenco comprende solo il primo nucleo dei futuristi, ma questo forma già un robusto insieme in cui Marinetti non è che un primus inter pares, e precisamente nella sua qualità di teorico e capofila, non come letterato o poeta.

Nel caso degli ungheresi accade esattamente il contrario. Durante i primi anni di attività, Kassák è circondato da compagni che in massima parte, per usare un'espressione di Tibor

¹¹ L. Kassák 1974, p. 900: « Lapot kellene csinálni ... A *Nyugat*-nál az a tendencia, hogy bezárkózzanak, s különben is vannak olyan mondanivalóink, amikkel sehová nem engednének be bennünket ».

¹² F. T. Marinetti 1968, p. 13 sg.

Déry, non gli arrivano nemmeno alle caviglie¹³. Quando esce il primo numero di *Tett*, Dezső Szabó parla nel suo articolo introduttivo di «alcuni giovani scrittori che si sono addossati ancora una volta quel lavoro d'Ercole che significa fondare una rivista letteraria in Ungheria»¹⁴. In realtà, Kassák non è solo il fondatore e il direttore responsabile ma, almeno all'inizio, il solo animatore e l'unico vero teorico, poeta e prosatore del giornale, mentre i nomi che compaiono accanto al suo sui primi fascicoli sono destinati a scomparire in fretta e per sempre. Bisogna arrivare al tredicesimo numero di *Tett* per veder riunito quello che sarà il primo nucleo dell'avanguardia ungherese: i poeti Mátyás György, Aladár Komját, József Lengyel, il critico teatrale János Mácza. Negli anni seguenti ad essi si aggiungeranno, sulle pagine di *MA*, il critico letterario József Révai e i poeti — cito solo alcuni dei nomi relativamente più noti — Mózes Kahána, Róbert Reiter, József Kudlák. Sono occasionalmente presenti anche János Léky, autore di un attentato contro il presidente del consiglio ungherese István Tisza, e Imre Sallai, che diventerà una delle figure più note del movimento operaio ungherese e sarà più tardi giustiziato sotto il regime di Horthy. Infine, c'è quella che potremmo addirittura chiamare la «bottega di famiglia»: una sorella adolescente di Kassák, Bözse, che compone prose ritmiche con lo pseudonimo di Erzsi Újvári, i suoi due cognati, Sándor Barta — che si dimostrerà l'unico talento lirico non effimero accanto a Kassák — e il pittore Béla Uitz; alla moglie di Kassák, Jolán Simon, tocca invece il compito di declamare in pubblico le poesie del gruppo, e più tardi essa dirigerà il «szavalókórus» (= coro di recita) di *MA*.

Chi sono i membri del gruppo? Poeti esordienti e intellettuali alle prime armi, alcuni dei quali non hanno ancora vent'anni quando cominciano a scrivere sulle riviste di Kassák. Ragazzi cresciuti in fretta all'ombra della guerra, tra letture disordinate, con l'urgenza di buttarsi alle spalle un passato in cui non si

¹³ cf. T. Déry 1969, p. 571.

¹⁴ D. Szabó 1915, p. 3: «összeállott egynéhány fiatal író a Herkulismunkára, irodalmi lapot alapítani Magyarországon».

riconoscono, una gran fretta di rivoluzionare il mondo intero e, in mancanza di occasioni più concrete, col desiderio — come ricorda Kahána — di «muggire come un bue incatenato! Strillare come una donna aggredita! Gridare all'impazzata fino a far accorrere la gente!»¹⁵. Sradicati e acerbi, inclini ai grandi gesti e alle sintesi onnicomprensive e fumose più che a pazienti analisi e alle fatiche di una crescita più lenta ma continua, in essi l'antagonismo programmatico di Kassák si traduce in autentica estraneità nei confronti della generazione di *Nyugat*. Passerà del tempo prima che ognuno di essi trovi la sua strada, e quasi per tutti la partecipazione al movimento di Kassák non tarderà a rivelarsi un intermezzo più che altro episodico o addirittura un malinteso. Nel frattempo Kassák, che pur d'infoltire il gruppo è disposto ad accogliere chiunque si dichiari pacifista, rivoluzionario e contrario all'uso della metrica e della rima in poesia, mette a loro disposizione le colonne dei suoi giornali, ma pretende anche che essi seguano fedelmente la sua impostazione ideologica e che applichino alla lettera le sue istruzioni tecniche. Quindi per l'avanguardia ungherese non è neanche possibile, in realtà, parlare di un movimento ma al massimo di una *scuola*, e i primi collaboratori di *Tett* e *MA* sono piuttosto discepoli che si limitano a eseguire le direttive e a illustrare gli insegnamenti del loro maestro. Oggi resta proponibile solo una lettura antologica dei loro scritti. La lirica, in particolare, che forma il settore più nutrito delle riviste, si esaurisce, a parte qualche eccezione, in una lunga sequenza di variazioni su un tema ben noto, trasportato di peso dall'espressionismo tedesco: quello dell'uomo nudo e del danzatore cosmico¹⁶. Scarne entità umane crocifisse in spazi incorporei, dilaniate da estasi e furori astratti si dispongono nelle poesie degli attivisti in un girotondo dove cambiano solo ritmo e movenze, mentre tono e immagini restano sempre gli stessi e sono definiti spesso in termini identici.

¹⁵ M. Kahána 1969, p. 419: «Bőgni, mint egy megkötözött barom! Sikoltani, mint egy megtámadott nő! Veszettül ordítózni, hogy összefussanak az emberek!».

¹⁶ cf. L. Mittner 1975, p. 49-73.

Manifesti.

Tra i manifesti delle avanguardie storiche quelli degli italiani sono i primi. Rappresentano forse l'elaborazione più originale del futurismo e certamente quella che ebbe l'effetto più dirimpente. Seminarono idee raccolte un po' da tutti e che portarono fuori d'Italia i frutti migliori.

Nei primi proclami dell'avanguardia ungherese non si delinea né un orientamento unitario che permetta d'imparentarla più strettamente a uno dei movimenti già esistenti anziché a un altro, né tanto meno esistono tracce di varianti autonome rispetto alle varie poetiche a cui gli ungheresi s'ispirano cercando di presentarne una sintesi la più ampia e aggiornata. Il *Programma* di Kassák, pubblicato sul decimo numero di *Tett*, è un campionario di formule che tuttavia risultano tratte non solo dagli indirizzi contemporanei ma — involontariamente, è da supporre — anche da quelli precedenti. La nuova letteratura, dice dunque Kassák, «vuol fondere ugualmente nel suo canto il mistero dell'anima» (simbolismo), «la magnificenza erotica del sangue e della carne» (espressione che evoca l'atmosfera surriscaldata della secessione più che il culto di un erotismo violento e brutale tipico dei futuristi), «dove reagire ad ogni fenomeno naturale... deve dare il suo aiuto a tutte le scienze, e viceversa» (echi del naturalismo), canta «il marconigramma della tecnica che ha fame dell'infinito, le locomotive che attraversano il globo» (eredità diretta del futurismo), ma al tempo stesso dichiara anche di doversi «scontrare frontalmente col futurismo»: infatti, «in quanto fenomeno sociale necessario deve mantenersi in continuo contatto con tutti i movimenti progressisti economici e sociali» (ala attivista dell'espressionismo tedesco) e infine «deve essere una colonna di fuoco scaturita dall'anima del tempo», «suo tema è la compiutezza del cosmo», «sua idea glorificata l'Uomo che sconfina nella bellezza dell'infinito»¹⁷ (ala eternista dell'espressionismo tedesco).

¹⁷ Tutte le citazioni di questo paragrafo sono tratte da L. Kassák 1916⁴, p. 153 sg.: «Egyenlően énekébe akarja olvasztani a lélek misztériumát», «a vér és hús erotikus nagyszerűségét», «reagálnia kell minden

Politicamente l'avanguardia ungherese, simile in questo a quasi tutte le avanguardie dell'Est europeo, si affianca sin dall'inizio alla sinistra rivoluzionaria. Nella sua conferenza *Aktivizmus*, del 1919, Kassák ci dà una delle definizioni più chiare del suo radicalismo utopistico incentrato su una rivoluzione morale che dovrebbe accompagnarsi — in piena autonomia rispetto ai dogmi politici, svincolata da qualsiasi direttiva di partito — a quella economica come processo permanente di liberazione dalle vecchie forme di vita, fino a partorire un ipotetico «individuo collettivo» in cui egli identifica «l'uomo nuovo» libero dalle costrizioni del passato e proiettato verso la terra promessa di una futura fratellanza universale. (Sembrerebbero antitetico, a questo punto, le posizioni del futurismo e dell'attivismo. Fino a che punto però il credo ideologico si può dedurre da quello estetico? La carica eversiva ha le stesse radici e si esprime in forma più o meno analoga in tutti i gruppi dell'avanguardia storica, ma il coinvolgimento politico diretto che presto li vedrà schierati su opposte sponde non indica che un aspetto, e neanche il più essenziale, del prefigurato sovvertimento dei valori ed è da mettersi in collegamento piuttosto con le diverse situazioni storiche dei paesi in cui questi gruppi si trovano ad agire.)

Gli articoli programmatici di Kassák si presentano, in sostanza, come il frutto di un'oculata politica culturale che assolve anzitutto una precisa funzione divulgativa e didattica e consiste in un'operazione di trapianto simile a quella intrapresa dal movimento di *Nyugat*. L'avanguardia ungherese, dice ancora Kassák, è una corrente «che unificando in sé tutte le nuove scuole, ma lontana da qualsiasi interpretazione di tipo scolastico, si definisce letteratura sintetica»¹⁸. Osserverà giustamente

természeti jelenségre, ... segítő társa minden tudománynak és viszont», «a technika végtelenre éhes marconigráfját, a glóbuszt mérő lokomotívokat», «homlokkal kell nekimennie a futurizmusnak», «mint egy szükségszerű társadalmi jelenségnek állandó kontaktust kell tartania minden progresszív gazdasági és politikai mozgalommal», «a kor lelkeből lelkezett tűzszlopoknak kell lennie», «témája a kozmosz teljessége», «glorifikált ideája a végtelenbe derülő Ember!».

¹⁸ L. Kassák 1916², p. 18: «amely minden újabb iskolát magába

nel 1919 Gyula Juhász, poeta di *Nyugat* e amico degli attivisti: « MA assolve qui da noi la stessa missione delle riviste dei futuristi italiani e degli espressionisti tedeschi e francesi messi assieme »¹⁹.

Frattura e continuità.

« Il passato è necessariamente inferiore al futuro. Noi vogliamo che così sia. Come potremmo riconoscere dei meriti al più pericoloso dei nostri nemici: il passato, lugubre mentore, tutore esecrabile? »²⁰ Così Marinetti. Ma l'estremo volontarismo con cui egli cancella in un gesto molti secoli di storia perderebbe la sua carica liberatoria e il suo mordente per colorarsi di un tono di scherno più ambiguo, nel caso venisse applicato a un paese come l'Ungheria, la cui storia inizia in tempi tanto più recenti ed è sfiorata spesso dall'ombra non della decadenza ma di un dissolvimento letale. La proposta di rompere radicalmente col passato si adatta male a una civiltà relativamente giovane, orgogliosa della sua crescita difficile e contrastata, perennemente in lotta prima per creare poi per conservare la sua identità, la sua lingua, la sua cultura. Questa è la prima, sia pure estremamente generica, differenza di fondo.

Più da vicino: « Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie »²¹, esclamano i futuristi. In Ungheria, invece, quando nasce l'avanguardia i centri della cultura accademica sono già stati in parte svecchiati e in parte minati, anche se con discrezione e senza esibizioni plateali, dall'ampio movimento riformatore che ho ricordato all'inizio. E la voce di Ady, le sue invettive contro un'Ungheria sonnolenta e provinciale, retrograda e ottusa, la sua invocazione: « Kelj

olvasztva, de a legkevésbé sem egy új iskolai értelmezésben szintétikus irodalomnak nevezi magát ».

¹⁹ Gy. Juhász 1919, p. 10: « A MA nálunk azt a hivatást teljesíti, amit az olasz futuristák, a német és francia expresszionisták orgánusai együtt ».

²⁰ F. T. Marinetti 1968, p. 260.

²¹ F. T. Marinetti 1968, p. 10.

föl, oh, kelj föl, szent vörös Nap» (= Sorgi, o sorgi, sacro sole vermiglio!)²² bastano da soli a togliere al gruppo di MA il primato della ribellione e del rifiuto. Volontà di rottura, desiderio di rinnovamento: quando gli attivisti arrivano a farsene carico, tutto ciò è presente ed è già stato definito ripetuto e variato nelle analisi articolate di economisti sociologi e filosofi, attraverso le opere dei nuovi scrittori pittori e musicisti, nei commenti dei critici e mediante le scelte degli editori e dei redattori delle riviste più qualificate. La protesta dell'avanguardia non desta sorpresa e non suscita scandalo ma si confonde nel coro generale di proteste. D'altra parte Kassák non vuol insultare il pubblico ma intende educarlo; invece di organizzare serate che contemplano come parte del programma il lancio di frutta marcia e la rissa generale, egli cura i rapporti di buon vicinato con *Nyugat* e tiene conferenze al Circolo Galilei, punto di raccolta di studenti e intellettuali radicali col quale gli attivisti si tengono in stretto contatto. Tuttavia, in mancanza di questi due momenti: sorpresa e scandalo, il motivo della frattura — così vitale, anche se arbitrario, nelle vicende dell'avanguardia — si svuota quasi del tutto, salvo a conservare il suo aspetto più meccanico e ripetitivo, ossia quello di esercizio retorico.

Ancora più da vicino. « Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti », dice Marinetti, e prosegue: « Per troppo tempo l'Italia ha subito l'influenza estenuante di Gabriele D'Annunzio... Noi rinneghiamo ugualmente il sentimentalismo balbuziente e botanico di Pascoli... Siamo ben lieti, infine, di non aver più da bere lo stomachevole caffè e latte di sacristia del nostro deplorabile Fogazzaro »²³. È facile uccidere i padri dopo averli non solo, come dice Marinetti, « immensamente amati »²⁴, ma sopra tutto quando si è avuto il tempo di conoscerli e di assimilarne i pregi per poi riprendere a variare il loro insegnamento fino ad accorgersi di essersene allontanati imboccando strade nuove e sorprendenti. È facile, allora, esprimere queste

²² E. Ady 1977, p. 205.

²³ F. T. Marinetti 1968, p. 259-261.

²⁴ F. T. Marinetti 1968, p. 259.

scoperte con toni spavaldi e presentarsi in modo clamoroso, dosando gli insulti e calcolandone bene gli effetti.

Anche gli ungheresi vorrebbero uccidere i loro padri. Ma questi padri sono fratelli maggiori, compagni di strada. Non esistono in Ungheria, nel 1915, tradizioni da combattere, poetiche da sconvolgere, convenzioni stilistiche arrugginite da scardinare radicalmente, per il semplice motivo che l'intero processo di rinnovamento è iniziato troppo di recente. Ci sono alcuni punti fermi: primo fra tutti, Ady, col quale gli scrittori dell'avanguardia non tentano neanche di competere ma di cui cercano invece di appropriarsi presentandolo come uno dei loro più grandi antenati (mentre il presunto avo, ricordiamocelo, è ancora nel pieno della sua attività). Essi lo definiscono però come un classico la cui opera è rigidamente conclusa in se stessa e lo pongono — insieme agli altri poeti di *Nyugat* — alla fine di uno sviluppo, non al suo inizio. Invece gran parte della letteratura di *Nyugat* ha in questi anni un volto fluido e cangiante le cui linee, da poco abbozzate, sono mutevoli e celano ancora parte della loro potenzialità. Sebbene le liriche disarticolate e stridenti di un Kassák fossero molto più estranee, ad esempio, alle duttilissime liriche parnassiane di un Babits di quanto le poesie di molti autori che aderirono al futurismo si allontanassero dai moduli dell'estetismo e del simbolismo, tuttavia è molto più difficile per gli ungheresi sottolineare con decisione tale contrasto, dargli cioè quel fondamento teorico e programmatico che costituisce uno degli elementi irrinunciabili delle nuove scuole letterarie. Essi si fermano infatti a metà strada, danno un colpo al cerchio e uno alla botte. Parlando della letteratura di *Nyugat*, che vien detta « analitica » per distinguerla da quella « sintetica » di MA, Kassák sostiene che naturalismo impressionismo e simbolismo « sono indirizzi che non hanno avuto nessun effetto sullo sviluppo della nostra letteratura »²⁵. Subito dopo dichiara però: « noi ci consideriamo come la continuazione e lo sviluppo degli analitici »²⁶.

²⁵ L. Kassák 1916², p. 19: « Ezek az irányok semmi fejlődésbeli hatással nem voltak irodalmunkra ».

²⁶ L. Kassák 1916², p. 21: « mi az analitikusok továbbfejlődésének valljuk magunkat ».

In un'altra occasione — una polemica con Babits ospitata interamente sulle pagine di *Nyugat* — Kassák esordisce affermando quanto segue. La nuova generazione, « poiché qui da noi le 'associazioni tradizionali' sono già state assunte secondo ogni regola, non ha nessun bisogno di 'collezionare' esperienze di vita né di ripercorrere a tutti i costi la via delle forme già esistenti. In quanto *artisti* essi possono e anzi debbono spiccare il salto dal punto in cui *sono nati* e che li situa più in avanti rispetto a coloro che li precedono »²⁷. Dopo aver quindi confermato la volontà del movimento di rompere con ogni tradizione estetica precedente, in conclusione torna però a smussare gli angoli e appiana ogni contrasto in un ampio gesto di riconciliazione generale: « noi non siamo isti né impersoniamo ismi di nessun genere e non vogliamo creare nessuna nuova scuola letteraria, vogliamo essere solo dei *buoni* poeti, con una diversa valutazione della parola 'buono'... Abbiamo preso la fiaccola dalle mani di chi ci precede... e la differenza che intercorre tra noi ed essi è soltanto che noi scorgiamo altrove la via che conduce al traguardo »²⁸.

E con questo siamo tornati al problema delle alleanze, che in Ungheria si presenta altrettanto spinoso quanto quello della rottura programmatica con quei settori della cultura precedente e contemporanea che l'avanguardia, per dare maggior rilievo alla novità delle sue tesi e dei suoi procedimenti, liquida senza troppi scrupoli qualificandoli come sorpassati e privi d'interesse. È un'operazione tattica che può risultare suggestiva e stimolante là dove si possa contare — ed è il caso del futurismo — su uno stuolo folto e agguerrito di seguaci e simpatizzanti che assicuri sia lo svolgimento di un robusto

²⁷ L. Kassák 1916³, p. 302: « azért, mert nálunk már törvényszerűen megtörtént a 'hagyományos asszociációk' beidegzése, semmi szükségük nincs az élettapasztalatok 'gyűjtésére', a meglévő formák föltétlen végigcsinálására. Mint *művészek* onnan ugorhatnak, sőt kell nekik továbbugraniok, ahol az előtte járók elé *születtek* ».

²⁸ L. Kassák, 1916³, p. 303: « semmiféle isták és izmusok nem vagyunk, és új irodalmi iskolát sem akarunk csinálni, csak a 'jó' szó átértékelésében *jó* költők akarunk lenni ... az előttünk futók ... kezéből mi is átvettük az örökéző fáklyát, s csak az a különbség köztünk, hogy mi másfelé érezzük a célba vezető utat, mint ők ».

e vivace dibattito interno sia l'appoggio esterno di personalità e gruppi che tendono ad obiettivi analoghi.

Se il futurismo ha alle spalle una fitta rete di agganci internazionali, l'avanguardia ungherese, come ho già ricordato, si trova in un primo momento a dover sopravvivere nell'isolamento più completo. Mentre l'atteggiamento antipassatista del futurismo riesce per qualche tempo a catturare le simpatie di scrittori, pittori, musicisti e critici già maturi e serve a catalizzare tendenze e intuizioni che erano nell'aria, in Ungheria i talenti migliori lavorano ancora per colmare il divario di circa mezzo secolo che separava fino a poco prima la cultura del loro paese dall'Occidente contemporaneo. Il passaggio dalla crescita organica allo sperimentalismo, dalla sapiente e metodica opera di ricostruzione e trapianto all'improvviso scompaginamento di tradizioni appena acquisite, tutto ciò rappresenta un salto troppo brusco. È il motivo per cui la simpatia degli scrittori di *Nyugat* per quelli di *MA* non va quasi mai oltre un generico e cauto appoggio esterno, mentre non implica nessuna affinità o commistione in campo stilistico e si traduce anzi, da entrambe le parti, in una totale estraneità sul piano creativo.

Per la stessa ragione, negli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra — cioè fino all'avvento di una nuova generazione di scrittori i quali si sono ormai formati sia sulla letteratura di *Nyugat* che su quella di *MA* — il movimento di Kassák riesce a coinvolgere solo pochi giovani dalle idee ancora abbastanza confuse la cui adesione è dovuta soltanto per alcuni al desiderio di rivoluzionare l'arte e la letteratura, mentre la maggior parte considera l'attivismo come l'anticamera della prossima rivoluzione politica, loro vero traguardo. Non appena, infatti, quest'ultima scende dal piano dell'utopia per profilarsi come possibilità concreta, si arriva alla prima scissione all'interno del gruppo. Quando abbandonano la rivista *MA* per fondare *L'Internazionale*, che da lì a poco diverrà uno dei portavoce della politica culturale dei comunisti ungheresi, i poeti György, Komját e Lengyel e l'ideologo Révai rinnegano al tempo stesso i loro brevi trascorsi nel movimento di Kassák. Di tale esperienza non si troverà più il minimo segno nei loro lavori successivi, caratterizzati d'ora in poi da quel «realismo»

tanto più consono alle direttive culturali del loro partito e di cui Révai finirà col diventare uno dei teorici più autorevoli.

Anche qui il quadro cambierà negli anni venti, quando le riviste di Kassák saranno, prima ancora di *Nyugat*, il punto di partenza per molti di quei ventenni che la storiografia letteraria ricorda oggi viceversa, semplificando forse un poco i fatti, come la seconda e la terza generazione di *Nyugat*. E non importa se anche Gyula Illyés, Tibor Déry, Attila József, István Vas, Zoltán Zelk, abbandonano dopo qualche tempo il loro primo maestro. Le adesioni ai gruppi sono sempre temporanee, e sopravvivono soltanto le scuole. In questo senso la figura di Kassák ci appare oggi come quelle di un vecchio generale che dopo aver perso tutte le battaglie sia infine riuscito lo stesso a vincere la guerra. Egli impersona in maniera veramente esemplare il modello del precettore e anche le sue riviste, che in un primo momento sembrano spiccare sopra tutto per le lacune, rivelano i loro meriti.

Priva di contatti diretti con i movimenti fratelli, fragile all'interno per la scarsa autonomia dei suoi membri, costretta ad acrobatiche evoluzioni dialettiche pur di prendere le distanze da correnti di cui deve riconoscere al tempo stesso sia l'attualità sia la superiorità estetica, tra il 1915 e il 1919 l'avanguardia ungherese vive la sua preistoria più che la sua storia. È anche vero, d'altro canto, che per gli anni venti è più corretto parlare, da un lato, di artisti ungheresi nell'avanguardia europea²⁹ e, dall'altra, di suggestioni parziali e temporanee che i movimenti europei esercitarono, anche grazie alla mediazione delle riviste di Kassák, su quegli scrittori che iniziarono la loro attività nel primo decennio del dopoguerra. Vien quasi da supporre che la letteratura sintetica, l'attivismo, l'intera avanguardia ungherese non siano tanto una corrente letteraria e artistica dotata di connotazioni precise quanto una geniale invenzione del suo versatile fondatore. Il legame più stretto — e insieme del tutto fortuito — tra futurismo e avanguardia ungherese si può forse individuare in una felice coincidenza in virtù della

²⁹ Così s'intitola infatti un libro su tale argomento. Cf. K. Passuth 1974.

quale Kassák poté recepire e fu in grado di applicare al momento giusto la lezione di Marinetti. Senza il singolare e personalissimo attivismo di Kassák, senza il riferimento costante alle sue riviste — che fanno parte della sua opera come i suoi quadri romanzi e poesie, e sono impensabili senza la sua presenza — probabilmente oggi non potremmo neanche parlare di un'avanguardia ungherese ma dovremmo limitarci molto più modestamente a individuare gli impulsi provenienti dalle avanguardie europee e riscontrabili nelle opere di alcuni autori ungheresi e, viceversa, a segnalare la partecipazione di artisti di origine ungherese ai gruppi operanti nei diversi paesi europei.

Marinella D'Alessandro

BIBLIOGRAFIA

- Ady, Endre 1977 - *Összes versei*, Budapest 1977.
 Bojtár, Endre 1977 - *A keleteurópai avantgarde története*, Budapest 1977.
 Bori, Imre 1969 - *A szecessziótól a dadáig*, Újvidék 1969.
 Déry, Tibor 1969 - *Itélet nincs*, Budapest 1969.
 Horváth, Zoltán 1974 - *Magyar századforduló*, Budapest 1974.
 Juhász, Gyula 1919 - *A MA útja és célja*, in «MA» 1919, IV/1, p. 10.
 Kahána, Mózes 1969 - *Íratlan könyvek könyve*, Budapest 1969.
 Kassák, Lajos 1916¹ - *Jelzés a világba*, in «A Tett», 1. agosto 1916, p. 277.
 Kassák, Lajos 1916² - *Szintétikus irodalom*, in «MA» 1916, I/2, p. 18-21.
 Kassák, Lajos 1916³ - *Az új irodalom*, in «A Tett», 1916/II/16, p. 302.
 Kassák, Lajos 1916⁴ - *Programm*, in «A Tett», 1916/II/10, p. 153-55.
 Kassák, Lajos 1918 - *Tovább a magunk útján*, in «MA» 1918, III/12, p. 138-139.
 Kassák, Lajos 1972 - *Az izmusok története*, Budapest 1972.
 Kassák, Lajos 1974 - *Egy ember élete*, Budapest 1974.
 Komlós, Aladár 1978 - *Problémák a Nyugat körül*, Budapest 1978.
 Marinetti, F. T. 1968 - *Teoria e invenzione futurista*, Milano 1968.
 Mittner, Ladislao 1975 - *L'espressionismo*, Bari 1975.
 Paris, Robert 1975 - *Il futurismo in Ungheria*, in *Storia d'Italia* IV/1, Torino 1975.
 Passuth, Krisztina 1974 - *Magyar művészek az európai avantgardeban 1919-1925*, Budapest 1974.
 Szabó, Dezső 1915 - *Keresztelőre*, in «A Tett» 1915/I/1, p. 3.
 Szabó, György 1964 - *A futurizmus*, Budapest 1964.

LA STRUTTURA DEL «PARADISO» NELL'ARCHITETTURA RELIGIOSA BIZANTINA E SLAVA

I

Atene, Roma, Bisanzio costituiscono nella concezione tradizionale dell'Occidente una successione ideale.

Questa convinzione, già radicata nella visione culturale e politica di Bisanzio, è una dimensione della coscienza del Rinascimento che guarda «all'antichità» non tanto come ad un momento, quanto come ad un ideale dell'uomo, confortato in questo dalla esperienza dei dotti bizantini che, fuggendo l'occupazione turca, arrivavano come portatori degli antichi tesori e si presentavano quasi naturali possessori e diretti continuatori di essi.

La tradizione degli studi ha ripreso sostanzialmente questo punto di vista, messo in questione da studiosi formati al di fuori dello spazio occidentale anche se non della tradizione culturale dell'Occidente.

Nell'ambito della storia dell'arte saranno così anzitutto studiosi dell'Europa dell'Est a mettere in risalto i caratteri non greci né romani dell'arte bizantina e ad affermare che un'appropriata definizione di questa si può avere soltanto riconoscendone la diversità da quella greco-romana.

Se i singoli fatti e le singole interpretazioni di monumenti e motivi architettonici o pittorici che sopportano questa tesi sono accolti senza contrasto da tutti i bizantinisti, e anzi ricercati e messi in risalto indifferentemente da studiosi occidentali e non occidentali, la tesi nel suo insieme e la definizione dell'arte e della cultura bizantina come una entità che fonda i suoi

caratteri originali su tradizioni allotrie rispetto a quelle che individuano l'arte greco-romana trovano difficoltà ad essere accolte.

Esemplare in proposito l'articolo di Ch. Diehl «*Les origines asiatiques de l'art byzantin*»¹. Questo illustre bizantinista, autore di ricerche originali ed innovative, mostra in esso una grande resistenza psicologica ad accogliere la tesi di J. Strzygowski, secondo la quale l'Oriente ellenistico e le sue scuole regionali hanno esercitato una funzione «essenziale, esclusiva» nella genesi dell'arte cristiana bizantina². Ch. Diehl riconosce i singoli fatti riportati da J. Strzygowski, anzi sottolinea che essi erano già in gran parte pacificamente acquisiti prima che J. Strzygowski li riprendesse nel suo libro. Ma, attraverso una discussione dei vari particolari, finisce con lo sminuire la tesi che il lavoro sostiene.

Egli mette sullo stesso piano gli aspetti diversi che concorrono a conformarla e, sommando certezze ed incertezze senza distinguerne la maggiore o minore rilevanza rispetto ai punti essenziali dell'argomentazione, conclude riconoscendo che la tesi di J. Strzygowski segna un «fatto capitale» da considerare «ormai acquisito», ma nello stesso tempo lascia che l'impostazione stessa resti fluttuante.

Dopo Ch. Diehl la ricerca è andata sempre più accentuando i motivi «orientali» dell'arte di Bisanzio e anche di quella occidentale. Studiosi come J. Baltrušaitis, A. Pope ecc. hanno cercato nei loro vari e noti lavori di individuare e definire tali motivi e le vie della loro diffusione. Ma le penetranti indagini si sono arrestate alle analisi isolate dei singoli elementi, senza un adeguato rilievo alla differenza di funzione da essi svolta nei diversi momenti o nelle diverse culture. Così, in sostanza, non si è di molto superata la nebulosità con cui concludeva il ricordato articolo di Ch. Diehl. Anzi, l'accettazione talvolta eccessiva ed arbitraria di motivi o tratti definiti «orientali» ha, in qualche modo, messo ancora più in ombra la questione fondamentale e cioè quella di caratterizzare e distinguere anche

¹ Ch. Diehl, *Les origines asiatiques de l'art byzantin*, in «*Journal des Savants*», 1904, N. 4, p. 239-251.

² J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig 1901.

nel modo della ricezione di essi l'arte bizantina e post-bizantina rispetto all'arte dell'Occidente. Anche dopo queste ricerche l'arte bizantina è rimasta pertanto nell'opinione comune degli storici un'arte certamente più ricca e compenetrata di elementi nuovi e originali rispetto a quella romana, ma diretta erede e continuatrice di essa.

II

La sostanziale diversità di questa erede è apparsa, tuttavia, sempre più dalle ricerche che da mezzo secolo convergono verso la caratterizzazione di una civiltà peculiare per l'Europa del Sud-Est, cioè per quella Bisanzio e quella «Bisanzio dopo Bisanzio» in cui una parte delle culture dell'Europa Orientale individua le proprie origini.

Le forme più significative di questa arte si ritrovano ovviamente nelle costruzioni monumentali o funzionali, intorno alle quali si accentrava la vita spirituale dell'epoca. La struttura architettonica delle chiese e dei monasteri, che con tanta ricchezza fioriscono ovunque arrivi l'influsso spirituale e politico di Bisanzio, si presenta con moduli innovatori che procedono secondo proprie linee di sviluppo. La pianta basilicale si modifica e si arricchisce di copertura a volta; la pianta centrale, che già nell'architettura romana era coperta di volta fa ora riposare la volta su una struttura quadrata invece che rotonda; inoltre si manifesta la tendenza alla moltiplicazione delle cupole. Interpretare queste precise linee evolutive come un'incrocio fra due modelli di tipo romano — quello basilicale e quello della rotonda — con l'acquisizione più o meno accentuata di tratti di origine iranica costituisce una rappresentazione astratta e alquanto meccanica di carattere troppo generale a cui manca il dato essenziale per una spiegazione storica, vale a dire, la motivazione storico-culturale degli incroci. L'assenza di questa motivazione è, a nostro parere, anche il difetto che si potrebbe imputare ai lavori brillanti che con appassionata convinzione e ricchi riferimenti documentari hanno aperto la strada ad una interpretazione più comprensiva dell'arte bizantina. Difetto in cui forse è da trovare la ragione per la quale questi studi geniali

hanno poi sminuito la forza delle loro intuizioni ancorando le forme architettoniche discusse al richiamo non sempre convincente di precisi modelli e luoghi dell'Iran Antico³.

Non che il tempio del fuoco, con la sua volta sospesa su supporti come una tenda e suoi recinti annessi, o il santuario della regalità che ne ripete la forma, oppure l'īwān aperto sul giardino, o la funzione sacrale del tempio del dominatore e la simbologia cosmica connessa non costituiscano un precedente necessario e gli elementi di una tradizione architettonica da cui l'architettura bizantina resterà influenzata; ma questa serie di precedenti e lunga catena di imitazioni, che segnano la storia della diffusione di modelli e la sopravvivenza o l'intreccio di civiltà e culture, non sono da sole sufficienti a chiarire la causa della sopravvivenza o dell'intreccio e il diverso modo come tali modelli si inseriscono nella coscienza nuova e nella nuova visione artistica.

Cercheremo, dunque, di dare alcuni suggerimenti più generali che aiutino ad individuare le direttrici costanti che guidano adattamenti e combinazioni e caratterizzano l'architettura bizantina nel suo insieme.

III

Il motivo culturale che riunisce in sé i differenti elementi di tradizione iranica è stato giustamente individuato da L. I. Ringbom nel tema del «Paradiso». Nei diversi lavori dedicati all'argomento, L. I. Ringbom ha dimostrato con ricchezza di dati che la struttura della moschea lo riprende integralmente e che esso trova il proprio riflesso nelle costruzioni mitiche della poesia etico-religiosa occidentale, in qualche edificio sacrale dell'Occidente inteso all'inizio come luogo di consacrazione del potere e nelle strutture dominanti dell'architettura sacra di Bisanzio.

³ L'osservazione è valida per tutti questi studiosi ma in particolar modo per J. Strzygowski e L. I. Ringbom che nel progredire dei loro studi hanno sempre più circoscritto il riferimento storico-geografico al quale attribuire l'origine di certe tipologie strutturali, come per esempio quella del «Paradiso».

Questa interpretazione, nell'insieme esatta, qualunque obiezione si possa sollevare a particolari connessioni dirette tra precisi luoghi e monumenti di culto, merita di essere ripresa in maniera più integrale ed approfondita per quanto riguarda l'arte di Bisanzio.

In effetti, certi aspetti della struttura architettonica dei monumenti bizantini e slavi perdono il loro significato in un discorso puramente funzionale, al di fuori di un tema unitario che li giustifichi non soltanto da un punto di vista tecnico, ma anche e soprattutto culturalmente.

Il «Paradiso» come tema culturale si diffonde ampiamente a Bisanzio, trasformando in modo radicale il senso e la funzione simbolica della tradizione di «giardini» che dalla età ellenistica si era diffusa nell'arte figurativa mediterranea in continuazione di miti che dall'epoca più antica si sono variamente inseriti in tutta la speculazione religiosa⁴. A partire dal IX sec. il palazzo con giardino alla maniera iranica diventa una moda. L'imperatore Teofilo intorno all'anno 835 fece costruire a Costantinopoli il Palazzo di Bryas (detto dai contemporanei il «Palazzo Saraceno») e trasformò i giardini imperiali in un «paradiso alla persiana»⁵. L'imperatore Basile I creò attorno alla Nea, costruita all'interno del Gran Palazzo Imperiale, un giardino ammirabile (Mesokéption), il «nuovo Eden con alberi e piante di tutte le specie, bagnato dalle sorgenti»⁶.

Anche nell'architettura ecclesiastica a partire dalla stessa epoca abbiamo un'analoga trasformazione. L'immediato circondario della chiesa fino ad allora mancava di un rapporto diretto con la chiesa stessa che si inseriva nello spazio circostante in maniera autonoma allo stesso modo del tempio romano e della chiesa occidentale. A partire dal X sec. invece, lo spazio

⁴ L. Hauteceur, *Mystique et architecture. Symbolisme du Cercle et de la Coupole*, Paris 1954 passim, specie pp. 206 ss. e L. Hauteceur, *Les Jardins des Dieux et des Hommes*, Paris 1959.

⁵ Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1926, pp. 369-370; F. Benoit, *L'architecture. L'Orient Médiéval et Moderne*, Paris 1912 p. 140; A. Ducellier, *Le drame de Byzance. Idéal et échec d'une société chrétienne*, Paris 1976, p. 42.

⁶ Costantino Porfirigeneto, *De vita et rebus gestis Basilii*, ed. I. Bekker, 1838, p. 328.

immediatamente circostante diventa parte integrale della struttura ecclesiastica e contribuisce a definirne il significato simbolico e la funzione culturale. Le chiese di S. Giorgio dei Mangani, dei Santi Anargiri o la Nuova Chiesa di Costantinopoli non sono assolutamente concepibili come entità simbolico-culturali complete senza lo spazio che le circonda immediatamente, la cui appartenenza all'unità monumentale è sottolineata da un muro di cinta. Questo spazio presenta sempre, come caratteristiche qualificanti, almeno i seguenti elementi costruttivi:

- una porta orientata,
- una zona verde,
- uno specchio d'acqua.

La stessa trasformazione si presenta anche nel complesso monasteriale. A partire dal X sec. anche nei monasteri s'impose la struttura paradisiaca, evidenziata inequivocabilmente dalla disposizione della chiesa al centro del cortile, circondato dal perimetro murario con abitazioni, magazzini ed annessi, e della presenza di una fonte o del pozzo in immediata vicinanza della chiesa e lontano dal perimetro. Il perimetro acquista così una nuova funzione, costituendo ora anche quel recinto simbolico caratteristico della struttura paradisiaca (i conventi del Sinai e di Monte Athos)⁷.

Col decadere di Bisanzio le strutture paradisiache caratterizzanti le chiese e i monasteri si tramandano nell'architettura religiosa degli Slavi del Sud e dell'Est. La chiesa di San Nicola di Novgorod, la chiesa di Gračanica, lo Spasskij Monastery di Jaroslavl o il monastero di Rila con il loro caratteristico rapporto con lo spazio immediatamente circostante sono una testimonianza evidente di questa impostazione.

⁷ L'interpretazione consueta della funzione di questo perimetro è quella protettiva. S'intende che, come tutti i muri di cinta, anche il perimetro monasteriale aveva la funzione di escludere il mondo esterno e proteggere da esso, come testimoniano le fortificazioni delle porte. Questo non pone, però, in ombra anche la sua funzione ideale di limitatore di uno spazio simbolico.

Col tempo la coscienza della struttura si oscura. Sopravvivono però i tratti essenziali di essa che sono dati dalla disposizione costante della chiesa in uno spazio ideale che di solito è costituito da un muro con una porta orientata o dalla traccia di un muro o di una porta. Questa struttura esclusiva delle chiese dell'Est è evidente in qualsiasi esempio ed è indipendente dalla grandezza e dall'importanza della chiesa.

IV

Contemporaneo al motivo del «Paradiso» si diffonde un altro motivo, egualmente venuto dall'Asia Minore — quello della molteplicazione delle cupole.

In esso sono evidenti due momenti precisi di sviluppo. In un primo tempo alla cupola centrale si aggiungono le cupole laterali minori fino ad un numero di quattro. Abbiamo così le stupende strutture architettoniche delle chiese di Costantinopoli: Santa Sofia e dei Santi Apostoli, o delle chiese occidentali: San Marco di Venezia e Saint-Front di Périgueux.

A questa struttura elegante ed armonica succede nella zona a nord di Bisanzio a partire dalla fine del XI secolo una molteplicazione delle cupole che arriva alle accumulazioni affastellate di Santa Sofia di Novgorod, Santa Sofia di Kiev o della chiesa del monastero di Gračanica. Il molteplicarsi delle cupole è visto in conseguenza dello allargarsi dello spazio angolare tra i pilastri che sostengono la volta crociata — è visto cioè da una prospettiva costruttivistica, che è stata una delle tendenze dominanti nella storia dell'architettura tra le due guerre mondiali.

Anche in questo caso la spiegazione tecnica adeguata a dare ragione del fatto sul piano costruttivo non appare sufficiente a chiarire la causa culturale che ha provocato la modifica. L'idea che questa nasca come conseguenza di una automatica deformazione delle strutture è naturalmente da escludere⁸.

⁸ Come è da escludere la sua influenza sullo spazio interno. Vedi J. Strzygowski, *Die altslavische Kunst* = «Arbeiten des I. Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien», XL, Augsburg 1929, p. 30.

Del resto lo stadio finale e più ricco di molteplicazione difficilmente potrebbe spiegarsi con puri motivi costruttivistici. Al contrario, o la pianta viene in qualche modo forzata a sostenere questi più ricchi elementi, oppure essi poggiano su sostegni evidentemente aggiunti in funzione della molteplicazione delle cupole.

In altre parole la progressione che abbiamo schematizzata sembra trovare la sua ragione nella volontà di accrescere il numero delle cupole, piuttosto che essere il risultato di una evoluzione della pianta della chiesa.

Occorre quindi cercare una spiegazione coerente di questa volontà. Poiché il molteplicarsi delle cupole è legato con il tema orientale del «Paradiso» e con altri motivi orientali della architettura bizantina, anche la spiegazione di esso va riferita ad un apporto culturale e ad un significato simbolico, coerenti e concomitanti con gli altri orientismi.

La cupola singola era l'immagine del cielo e si inseriva come uno degli elementi cosmici che davano alla costruzione sacra la capacità di rappresentare e simbolizzare il mondo.

Il molteplicarsi delle cupole deve essere visto sempre nella medesima funzione, perciò la spiegazione va trovata in un motivo in cui la volta del cielo raffiguri la propria unità mediante una serie di forme distinte.

Tale motivo potrebbe essere quello del «Tetto del mondo». Il «Tetto del mondo» o «Cielo»⁹ risponde ad una particolare concezione del cielo che dall'Asia Centrale si estende al nord europeo e arriva all'Europa Orientale sia direttamente, sia attraverso un più lungo percorso che passa per l'Iran e l'Asia Minore e s'intreccia con gli altri motivi orientali ricordati in precedenza.

Questa concezione di cui le tracce, anche se non immediatamente riconoscibili restano ancora vive nel folklore, organizza il cielo in una serie di spazi rappresentati da strutture quadrangolari ed in equilibrio, disposte intorno ad una struttura centrale dello stesso tipo e della stessa o maggiore grandezza.

⁹ Cfr. finl. *himmeli* e i termini germanici che la parola presuppone, pol. *niebo*, ecc.

È difficile evitare l'accostamento tra questa forma rappresentativa della volta cosmica e l'accumulazione delle cupole che così direttamente vi corrisponde. Non si può non tener presente i forti legami, talvolta anche etnici, che esistono tra le aree in cui questa particolare concezione e questa struttura architettonica s'incontrano.

Non possiamo dunque esimerci dal suggerire l'accostamento, almeno fin quando non si possa trovare un'altra spiegazione che dia meglio di questa ragione del valore simbolico della molteplicità delle cupole. L'accostamento proposto potrebbe spiegare perfino gli affastellamenti eccessivi che troverebbero così una interna motivazione perdendo l'apparenza d'una esuberanza inutile e degenerativa. Infatti nell'organizzazione equilibrata degli spazi del «Tetto del mondo» non esiste un criterio di limite alla loro molteplicazione. Al contrario accrescerne il numero rende più solenne e significativa la concreta costruzione che lo rappresenta.

Pertanto, con tutte le cautele possibili, la connessione non deve essere a priori scartata.

V

L'insieme di queste considerazioni, per quanto rapide abbiano potuto essere e nonostante le ovvie deformazioni che un discorso schematizzante necessariamente comporta, mettono in evidenza che i diversi motivi strutturali caratterizzanti l'evoluzione della chiesa bizantina e slava non sono concepibili separatamente; radicati nelle correnti culturali che hanno percorso il dominio bizantino, essi trovano nella sintesi della civiltà bizantina la propria connessione storica.

I due aspetti che abbiamo messo in rilievo — cioè l'indisociabilità a partire dal XI sec. dell'edificio religioso e dell'ambiente immediatamente circostante, quali elementi integrati in una sola unità simbolica, e il molteplicarsi delle cupole — risultano costituire una unità tematica e un preciso orientamento culturale che definisce in maniera originale ed esclusiva il processo dell'evoluzione architettonica bizantina e slava.

Questa tematica trova una corrispondenza nello sviluppo della architettura religiosa islamica, nutrita dagli stessi succhi, rispondente alle stesse tradizioni, ispirata alle stesse concezioni ataviche.

Anche nell'ambito architettonico ritroviamo così quel profondo rapporto culturale tra l'Oriente Europeo e l'Islam che al di là della diversità religiosa e i contrasti politici intreccia indissolubilmente queste grandi culture.

Il fatto che l'uno o l'altro dei motivi che in esse intervengono riappaia in questo o quel monumento, reale o poeticamente immaginato dalla tradizione occidentale¹⁰, è ovvia conseguenza dei contatti ricchi e inevitabili che esistevano tra civiltà così vicine e così reciprocamente implicate come l'« Oriente », l'« Islam », l'« Europea Orientale » e l'« Occidente ».

Aver messo in luce tali rispondenze è indubbio merito degli studiosi che tante volte abbiamo avuto l'occasione di lodare. Ma bisogna di nuovo insistere sul pericolo di equivoco che queste ricerche comportano quando si arrestano a motivi isolati. L'insistenza sui singoli particolari rischia di far perdere la visione tematica d'insieme in cui quei motivi si compongono e di sminuire l'evidenza della diversità storico-culturale in cui i monumenti confrontati si inseriscono.

Jolanta Maria Żurawska

¹⁰ Vedi per esempio la bella analisi del Tempio del Gral in L. I. Ringbom, *Graltempel und Paradies* [= Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar, 73], Stockholm 1951.

Miloš Kočka, *Krev na paletě*, Praga 1975, 498 p.

Il romanzo di Miloš Kočka *Krev na paletě* (Sangue sulla tavolozza) già tradotto in alcune lingue, appartiene al genere delle biografie romanzate che nella letteratura ceca vantano una lunga tradizione. Tratta la vita e l'opera di uno dei più grandi e originali protagonisti dell'arte alla fine del 500, il pittore Michelangelo Merisi da Caravaggio.

L'autore ha consacrato dodici anni allo studio di documenti storici per ricostruire la vita del protagonista; percorre alla luce di un'ampia documentazione l'arco della folgorante vicenda umana ed artistica del pittore lombardo. Ne scaturisce una descrizione minuziosa negli anni della prima giovinezza allorché, incompreso e considerato fannullone, compie i primi tentativi di dipingere persone ed oggetti dell'ambiente familiare, gli anni dell'apprendistato nella bottega del maestro Peterzano a Milano, poi cinque anni di dure lotte nella Città Eterna per conquistarsi il posto al sole, e spesso il semplice pane quotidiano; quindi l'affermazione nell'ambiente romano e il breve periodo di gloria e relativo benessere quale Egregius in Urge Pictor, contrastato da inimicizie ed avversioni, perché ribelle alla pittura accademica « devota » del tempo, quindi anni di latitanza e di disperate peregrinazioni a Napoli, a Malta, in Sicilia, finché la morte impietosa sopraggiunge prima ancora di poter rivedere la anelata Città Eterna.

Buono psicologo, Kočka ricostruisce con sensibilità e maestria il mondo complesso dell'uomo, artista straordinariamente attuale; riesce a cogliere le sfumature del suo carattere, a ricomporre la sua personalità, le sue tendenze, inclinazioni ed avversioni, le sue reazioni affettive, il suo modo di guardare e giudicare il mondo: nel loro mutare e divenire durante la sua breve esistenza. È l'immagine fedele dell'uomo e del pittore nei momenti di angoscia, di disperazione, di delusione, di sfiducia, come in quelli fugaci di successo, gioia, euforia. Immagine fedele di quella singolare personalità che si rivelava nelle sue attitudini percettive e comportamentali, nel suo modo di essere ad agire nonché nella sua arte.

L'autore oltre che buon psicologo si rivela storico attento e sensibile. Così come riesce ad appalesare il mondo interiore del personaggio riesce a presentare il suo ritratto nella prospettiva storica e sociale dell'epoca, dimostra come gli avvenimenti del tempo e tutta la vita sociale si riflettevano nella sua vita e nella sua creazione artistica. Nel romanzo la storia individuale del Caravaggio appare nel contesto di altre storie

umane simili o diverse dell'epoca. Così sfilano davanti al lettore personaggi come Torquato Tasso, Domenico Fontana, Caracciolo, Peterzano, Lomazzo, Galileo Galilei, Giordano Bruno, papi, diplomatici, nobili, cardinali che influenzano e determinano lo svolgimento degli avvenimenti e poveri, mendicanti, appestati che ne subiscono le conseguenze. Tali personaggi reali e finti, più che costituire lo sfondo del romanzo sono termini del processo dialettico in cui si svolge la vita del protagonista. Della loro storia individuale l'autore ci offre solo quella parte che è funzionale alla trama ed indispensabile alla comprensione delle cause e delle conseguenze degli avvenimenti nonché della personalità del pittore. Il quale viene presentato così come era nella realtà: insieme di qualità, di atteggiamenti, di comportamenti positivi e negativi. L'autore non lo ritocca, non approva né disapprova, non giustifica né giudica, cerca di comprendere, di spiegare le cause, di individuare le fonti dei problemi, dei conflitti, delle difficoltà, delle reazioni emotive agli impulsi ambientali, di capire l'interazione dei fattori individuali ed esterni. Tende a dare una struttura significativa globale della vita di Caravaggio, evitando il suo giudizio personale e la valutazione diretta dei fatti. Lascia al lettore la libertà di giudicare fornendogli i dati necessari: in forza dei quali egli assumerà il suo atteggiamento emozionale, morale e valutativo.

Grande attenzione presta alla descrizione della genesi delle sue singole opere. Esse non vengono descritte come contemplate da un estraneo ma come dal pittore stesso. In essa viene proiettato il particolare stato d'animo dell'artista nelle varie tappe della sua creazione così come il contesto sociale e storico, l'eterna interazione fra l'esteriorizzazione dell'io e l'interiorizzazione degli aspetti del mondo che circondano lo individuo. Il lettore ha l'impressione di non essere mero spettatore ma di partecipare alla creazione.

Miloš Kočka mira alla verità obiettiva ed alla realtà storica, nel romanzo il senso letterario e quello reale coincidono. Egli, infatti, non crea il protagonista né lo fa agire secondo la sua intenzione e il suo stampo, ma lo compone in base a documenti, e dati storici. Nel racconto l'autore segue l'ordine cronologico non retrospettivo; il protagonista prende forma e si completa col progredire della narrazione. I singoli avvenimenti collaterali non sono ramificazioni divergenti con senso e fine autonomo, ma linee convergenti sul motivo centrale del racconto, funzionalmente subordinati alla storia del Caravaggio. Ogni digressione aiuta a capire meglio e fa emergere il motivo centrale. L'alternanza delle diverse storie, o meglio ritagli di vita delle più note figure del tempo, mette in rilievo la storia principale. L'autore in genere si esprime con simboli concreti senza allegorie. Nel tessuto drammatico è concentrato il massimo delle informazioni. Grazie al fatto che l'autore disponeva di una quantità enorme di dati storici e biografici, ogni passaggio del libro attira l'interesse del lettore non solo per l'azione, ma anche per le informazioni felicemente inserite in essa. Non ci sono passaggi vuoti né

pecca il libro di prolissità o retorica. Pochi sono gli elementi statici. Il momento dinamico prevale nel romanzo così come nella vita stessa del suo protagonista. La tensione drammatica è corroborata dal rapido susseguirsi di avvenimenti e di azioni con la descrizione dei mutevoli stati d'animo dell'artista.

Leggendo il libro il lettore arricchisce il suo patrimonio culturale come pure la sua esperienza vitale. La ricostruzione storica dei fatti, la realtà descritta lo portano a riflettere non solo su Caravaggio, ma anche sui problemi etici, morali e sociali in genere. Il lettore non si schiererà pro o contro il modo di agire di un individuo, ma a favore o contro un tipo di qualità o comportamento di valore pantemporale. Con il suo libro di profonda umanità Kočka offre una verità di vita, non una finzione poetica.

Come la pittura di Caravaggio ha aiutato Kočka a capire l'uomo-Caravaggio, il romanzo aiuta il lettore a comprendere Caravaggio-artista, la sua opera.

Jaroslav Stehlik