



ROMANIA CONTEXTA

Autorité/auctorialité en discours
Autorità/autorialità nel discorso
Autoridad/autorialidad en el discurso
Autoridade/autoria no discurso

I

MONICA FEKETE
SANDA-VALERIA MORARU
ANDREEA-FLAVIA BUGIAC
(coord.)

ACADEMIA ROMÂNĂ
Centrul de Studii Transilvane

Romania contexta

Autorité/auctorialité en discours
Autorità/autorialità nel discorso
Autoridad/autorialidad en el discurso
Autoridade/autoria no discurso

I

Romania contexta

Autorité/auctorialité en discours
Autorità/autorialità nel discorso
Autoridad/autorialidad en el discurso
Autoridade/autoria no discurso

I

MONICA FEKETE
SANDA-VALERIA MORARU
ANDREEA-FLAVIA BUGIAC
(coord.)

ACADEMIA ROMÂNĂ
Centrul de Studii Transilvane

Cluj-Napoca, 2018

© Toate drepturile rezervate. All rights reserved.
ACADEMIA ROMÂNĂ, 2018

Printed in Romania



66, 22 Decembrie 1989 St.,
Zalău 450031, Romania
Tel. (0040)260-660598;
(0040)260-661752

www.colorprint.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Romania contexta I: Autorité/auctorialité en discours =
Autorità/autorialità nel discorso = Autoridad/autorialidad en el discurso =
Autoridade/autoria no discurso. - Cluj-Napoca: Editura Academia Română. Centrul
de Studii Transilvane, 2018

2 vol.

ISBN 978-606-8694-81-8

Vol. 1/coord.: Monica Fekete, Sanda Moraru, Andreea Bugiac. - 2018.

ISBN 978-606-8694-82-5

I. Fekete, Monica (coord.)
II. Moraru, Sanda-Valeria (coord.)
III. Bugiac, Andreea-Flavia

82.09

DTP: EDITH FOGARASI

Premessa

Questo nostro primo volume raccoglie i contributi riguardanti la letteratura, presentati in occasione della prima edizione del convegno internazionale Romania contexta, incentrato sul tema dell'*Autorità/autorialità nel discorso*, svoltosi a Cluj, nei giorni 13 e 14 ottobre 2017, e organizzato dal Dipartimento di lingue e letterature romanze della Facoltà di Lettere (Università Babeș-Bolyai), con un'ampia partecipazione di personalità di primo piano, tanto nell'ambito della linguistica che in quello della critica e storia letteraria, oltre agli interventi di alcuni impegnatissimi dottorandi. L'intenso e partecipato incontro scientifico ha visto riuniti nella città transilvana insigni studiosi provenienti da vari paesi europei, nonché da alcuni centri universitari romeni, generosamente disponibili a condividere i risultati delle loro ricerche, la cui testimonianza scritta si riflette nei due volumi degli atti, il primo dei quali, vale a dire il presente volume, raccoglie gli interventi esposti nelle sezioni di letteratura italiana, francese, spagnola e ispanoamericana, mentre il secondo riunisce i contributi di linguistica e di glottodidattica delle lingue romanze.

L'articolata serie di relazioni ha inteso offrire un panorama ampio, esperito in forza delle più recenti ricerche e prospettive critiche, e mirato a un fondamentale ancorché complesso argomento quale si è rivelato quello dell'*auctoritas*, della cui eredità siamo debitori al mondo romano con forte connotazione per la legittimazione del potere, la garanzia delle leggi, insomma, per l'individuazione di una potenza superiore. Ma già dal Medioevo supera l'ambito giuridico-politico e diventa la fonte del sapere incontrovertibile, *in primis* fonte di verità delle Sacre Scritture, e poi garanzia di verità assicurata dai grandi autori che avevano rappresentato il modello e l'autorità fondatrice. In seguito, per estensione, assume una vasta gamma di accezioni quali credito, stima, affermazione autorevole, autorevolezza derivante da superiorità morale, intellettuale ecc. Il presente volume si propone di illustrare approcci autoriali secondo varie tipologie e di approfondire le diverse angolature dell'autorità in ambito letterario, più precisamente in ambito letterario romanzo. Data la varietà delle

letterature e delle lingue neolatine, il criterio di ripartizione dei testi è stato quello meramente linguistico (italiano, spagnolo e portoghese, francese), e perciò il volume si divide in quattro sezioni (Letteratura italiana, Letteratura spagnola e portoghese e cinematografia spagnola, Letteratura ispanoamericana e Letteratura francese), secondo un criterio che suggerisca al lettore un'agevolazione nell'identificare saggi e riflessioni più congeniali al proprio interesse scientifico e professionale.

La sezione di letteratura italiana riunisce i contributi di dodici studiosi fra italiani e romeni, che ragionano con passione e creatività delle molteplici sfaccettature del concetto, e ciò consente di intraprendere un viaggio ampio attraverso i secoli, dal Trecento all'estrema contemporaneità. Iniziamo con una ricerca elitaria consacrata, che raffigura una rosa mista tre e cinquecentesca, vale a dire Dante, Petrarca e Machiavelli che costituiscono l'argomento delle tre conferenze plenarie della sezione. Partendo da uno degli *incipit* più struggenti della *Commedia*, vale a dire il canto VIII del Purgatorio, Corrado Bologna propone una raffinata riflessione sull'eco novecentesca di Dante e dimostra che la voce accorata per l'esilio fisico e metafisico risuona ancora con forza in Leopardi, in Pasolini e in Caproni. Attraverso una lettura critica e semiotica del *De ignorantia* di Petrarca, Luigi Tassoni illustra testualmente l'originalità e il percorso "decostruttivo" del maggiore poeta europeo del Trecento, là dove l'apparente retorica dell'autodifesa è, in realtà, solo il pretesto per un complesso discorso intorno alla propria poetica nonché una sofisticata modalità per esporre una serie di riflessioni, di fatto moderne, attorno a concetti fondamentali quali la conoscenza, la memoria, l'atto creativo, il linguaggio. Il magistero di Gian Mario Anselmi ci introduce nel pensiero profondamente innovativo di Machiavelli, espresso in particolare nel *Principe*, nella cui sapiente costruzione l'autore ha creato un rivoluzionario impasto instillandovi l'etica laica ammalgamata alle geniali interpretazioni sulla natura dell'uomo. L'originale ricetta, che costituisce la base della nuova letteratura politica, rende Machiavelli e il suo "ghiribizzo" un fondamentale punto di riferimento, valido ancora nei nostri giorni.

Continuiamo con altri due preziosi contributi sulla *Commedia* che presentano due stimolanti angolazioni esegetiche: Milly Curcio ci fa immergere nel magma delle *short stories* del Purgatorio dantesco per illustrare con rigore e intelligenza le loro varie tipologie, che spaziano dalla forma della confessione fino a quella della dimostrazione, dissimulata o meno, dell'autorità speculare di Dante, mentre Mira Mocan espone con acribia il frutto delle sue indagini riguardo all'influsso di Sant'Agostino sulla concezione dell'amore,

comprovando la sua funzione di *auctoritas* necessaria per la comprensione dell'opera.

Con Ștefania Otilia Damian spostiamo di poco il concetto di autorità / autorialità in un contesto diverso, in una storia della Transilvania, frutto del viaggio fatto dal gesuita italiano Antonio Possevino, nel 1583, in un'epoca scossa da questioni politiche e religiose piuttosto delicate.

Seguono tre saggi in cui l'intertestualità, la ri-scrittura, il comico, l'ironia e la parodia si scandiscono come tratti distintivi della scrittura di alcuni autori contemporanei: Carlo Varotti dedica il suo lavoro alla trilogia di Luciano Bianciardi e dimostra i legami piuttosto complessi tra autobiografia e finzione nella trilogia milanese, mettendo in rilievo la propensione dell'autore verso la sperimentazione; Corina Bădeliță invece si dedica all'idea dell'*auctoritas* scientifica negli esilaranti racconti delle *Cosmicomiche*, un'autorità apparente però, la cui credibilità viene oscurata dall'immaginazione straripante e dalla conoscenza enciclopedica di Italo Calvino, mentre Monica Fekete illustra la rigenerazione e la risemantizzazione del genere cavalleresco in due autori emiliani contemporanei, Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni, assidui frequentatori di Boiardo, il primo, e l'altro di Ariosto e Pulci, nonché esperti della materia cavalleresca in generale.

Gli ultimi tre interventi disvelano altre nuove sfaccettature e interpretazioni che ci introducono al problema spinoso della percezione di un determinato spazio, nella fattispecie il Sud, nella questione della disfunzionale autorità paterna o nella profondità del mito. Mauro Pala compie una minuziosa disamina dei diversi *cliché*, vagliati anche da testi autorevoli, legati all'immaginario del sud, nonché degli autori che invece hanno rigettato tali stereotipi ricorrendo piuttosto a una prospettiva critica culturale tramite il sostegno del ruolo della scrittura nella rappresentazione del territorio. La rappresentazione dell'autorità paterna nel contesto dell'aggressività della società moderna è l'argomento affrontato da Delia Morar, la studiosa che propone per l'analisi tre romanzi scelti dall'opera di Alberto Moravia, Elsa Morante e Niccolò Ammaniti. Roxana Utale chiude la sezione d'italianistica con un contributo destinato a dispiegare le varie ipostasi novecentesche del mito di Orfeo, e intende illustrare l'intento artistico e la forma letteraria scelta dagli autori, nonché il grado di innovazione della rivisitazione.

La sezione dedicata alla letteratura e alla cinematografia spagnola nonché alla letteratura portoghese comprende sei titoli: Lavinia Similaru presenta alcuni personaggi femminili dell'opera di Cervantes, di varia estrazione socia-

le, accomunati dalla determinazione nel prendere le decisioni, indipendentemente dalle conseguenze, nella società conservatrice del XVII secolo spagnolo in cui il ruolo della donna era rigidamente limitato ai doveri domestici o alla vita monacale. Sorina Dora Simion analizza l'influsso della mostra dOCUMENTA 13, organizzata nel 2012 a Kassel (Germania), sulla genesi del romanzo *Kassel doesn't invite to logic* (2014) dello scrittore barcelonese Enrique Vila-Matas, la cui intera opera rispecchia peraltro il suo interesse per le correnti avanguardistiche. Invece l'articolo di Luminița Vleja e Roxana Maria Crețu è uno studio comparativo che mette in evidenza l'importanza del tema del tempo nell'opera di due autori che, provenienti da due spazi letterari diversi e distanti anche geograficamente, quello spagnolo e quello romeno, ma uniti dalla stessa corrente letteraria, il Romanticismo, esprimono un'analoga visione riguardo all'inesorabile scorrere del tempo. Andrei Iulian Din illustra invece l'importanza della rivalutazione, nell'ambito della storia della letteratura, di Antonio de Guevara, scrittore spagnolo del XVI secolo, il più noto autore della sua epoca, un anticanonico con un influsso decisivo su alcuni scrittori europei del tempo, come ad esempio Cervantes, che però viene ingiustamente dimenticato nei secoli successivi. Il lavoro di Olivia Petrescu porta in primo piano il fenomeno dell'immigrazione rispecchiato nei film spagnoli usciti negli ultimi anni, che insistono sulle conseguenze sociali e culturali, sulle condizioni misere di vita e sullo sfruttamento degli immigranti, tra cui alcuni provenienti dalla Romania.

L'unico intervento di letteratura portoghese mette in luce il protoeteronimo Fradique Mendes e i suoi influssi nell'opera di alcuni autori contemporanei quali José Eduardo Agualusa, Fernando Venâncio e José Pedro Fernandes. Cristina Petrescu analizza quindi un concetto letterario portoghese – il fradiquismo, che riconfigura la nozione di autore e di autorialità.

Il capitolo di letteratura ispanoamericano include tre studi: quello di Marisa Martínez Périscio intende chiarire, da una prospettiva interdisciplinare linguistico-letteraria, l'importanza delle insegne, delle locandine, dei graffiti, delle targhe delle vie in quattro racconti dello scrittore argentino Jorge Luis Borges: *La espera*, *El informe de Brodie*, *El Aleph* e *La muerte y la brújula*. Il secondo contributo, firmato da Giuseppe Gatti Riccardi, ha esplorato, nel romanzo dello scrittore contemporaneo uruguayano, Daniel Mella, *Derretimiento*, le cause e gli effetti psicologici ed emozionali che la brutalità e la violenza hanno sul protagonista privo di empatia e rimorso. Chiude la sezione Octavio Pineda

Domínguez che presenta il tema dell'esilio e dell'immigrazione in alcuni poeti latinoamericani dei secoli XX-XXI, che hanno preso la via dell'esilio per motivi politici o professionali, e per i quali, benché scrivessero nella stessa lingua – lo spagnolo, sarà l'esilio a rappresentare il punto d'incontro e di dialogo.

I nove studi che formano la sezione di letteratura francese seguono la costruzione dell'autorialità da una prospettiva multipla, che parte dalla poetica testuale per intersecarsi con la linguistica, la psicologia, la psicanalisi, la sociologia, gli studi media o perfino con l'informatica. Poggiandosi sulle classifiche stabilite da critici consacrati quali Gérard Genette o Andrea del Lungo, Simona Jișa analizza alcuni aspetti testuali dell'*incipit* del romanzo di Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, intendendo rispondere a un doppio quesito legato alla genesi: la genesi dell'autore, che implica il problema dell'autorialità, e la genesi del testo, in stretto legame con quello dell'autorità. Corina Moldovan presenta alcuni risultati di una duratura ricerca dedicata al professore Henri Jacquier, un nome di riferimento per le Lettere di Cluj, una ricerca il cui obiettivo è quello di rendere accessibile il prezioso archivio Jacquier tramite un ampio progetto di digitalizzazione.

Il contributo di Andreea Bugiac ci sposta dall'intimità propizia alla scrittura ai fuochi mediatici, e si propone di analizzare il modo in cui l'autorialità diventa, nel caso del "fenomeno" Joël Dicker, una struttura in cui intervengono tanto elementi testuali e paratestuali quanto strategie di legittimazione istituzionale e persino commerciale, di marketing culturale. Delle stesse strategie di legittimazione si interessa anche Andrei Lazar, il quale investiga i possibili effetti di autorità provocati dall'intervista letteraria. Gli esempi proposti vengono studiati dalla prospettiva della necessità del giornalista letterario di far conoscere, in modo paradossale, la propria condizione di scrittore.

Sui giochi dell'autorità/autorialità nel romanzo francese contemporaneo si concentrano anche gli articoli di Luana Turcu e Bianca Bartoș, le quali dedicano due ampi studi agli insigni scrittori francesi Michel Tournier e Hervé Bazin. Lo stesso Tournier si trova al centro dell'intervento di Lavinia Margea, la quale tramite un approccio linguistico radicato nelle teorie di Alain Rabatel, esamina la configurazione testuale dal punto di vista del romanzo *La Goutte d'Or*. Spostando l'obiettivo dell'investigazione sull'incrocio tra la poetica e la psicanalisi, lo studio di Emanuel Turc segue, mediante un'acuta microanalisi, il processo di formazione dello scrittore Christian Cogné, così come viene delineato in *Requiem pour un émeutier*. Mentre il contributo di Anamaria Lupan

opta per un interessante gioco di specchi, inseguendo il modo in cui un saggio, del 1987, di Marguerite Yourcenar dedicato a Jorge Luis Borges, getta una nuova luce sulla scrittrice di origine belga.

In guisa di conclusione, possiamo solo auspicare che il volume riuscirà a destare, grazie alla ricchezza degli orizzonti interpretativi, all'originalità degli approcci e all'audacia delle ipotesi, l'interesse di un pubblico coinvolto, a partire dai docenti e ricercatori fino ai dottorandi e agli studenti, e diventare una importante fonte bibliografica per tutti gli interessati delle discipline e degli argomenti trattati.

MONICA FEKETE, SANDA MORARU, ANDREEA BUGIAC

Letteratura italiana



*Il «disio» che «'ntenerisce il core»
Alla tenera memoria
di Marian Papahagi*

Corrado Bologna
Scuola Normale Superiore, Pisa

Abstract

Dedicated to Marian Papahagi, great man of letters and critic, translator into Romanian of Dante's *Commedia*, who passed away before concluding Canto VIII of the *Purgatory*, these lines examine the centennial, sometimes indiscernible echo that these magnificent verses have in Italian poetry, verses found in what is still today one of the most intense *incipit* of all literature.

In the *Purgatory*, where space and time are still terrestrial, distance, affection and nostalgia prevail: namely, the peculiar emotions of the man who is exiled from being, exiled among men («esiliato in mezzo agli uomini», Ungaretti). Dante is the poet who gives ample voice to the grief this physical and meta-physical exile causes, but also to those which Leopardi in his *Zibaldone* would later call things that are not things («cose che non son cose»): the elsewhere, the beyond which poetry voices in its representation of distance as distance, while maintaining space and time open beyond death.

Listening again to Leopardi, Pasolini, Caproni, revisiting Dante's gentle and devastating verses means recognising the power of his active memory over Italian poetic civilisation. And one cannot but wonder: would Marian Papahagi have translated these nostalgic and endearing verses?

Keywords

affection, nostalgia, exile, the beyond, memory.

1. Le parole che seguono sono dedicate a Marian Papahagi, grande uomo e amico, alto e raffinato intellettuale, che ha offerto alla Romania e al mondo traduzioni e studi importanti su Cavalcanti, su Dante, su Eugenio Montale e Fernando Pessoa, autori a me carissimi. I versi che sono al centro di queste riflessioni sull'eco novecentesca di Dante avrebbero di certo risuonato nella sua

versione con vibrazioni emozionali e verbali profonde. Ma il destino lo portò via prima che potesse tradurre, dopo tutto l'*Inferno* e i primi sei canti della seconda cantica, anche l'ottavo canto del *Purgatorio*, che ancor oggi ci parla con strazio e tenerezza della nostalgia per gli amici perduti, nell'esilio della vita e in quello della morte.

Non sapremo mai, e possiamo solo sognarlo, come Marian avrebbe volto in rumeno questo inizio mirabile: Dante lo scrisse pensando all'esilio suo e di ogni uomo, l'*Everyman* incarnato da Dante secondo Ezra Pound, e oggi io non riesco a rileggerlo senza provare un'immensa tenerezza per quel «giorno che si more» e che «piange» per questo:

Era già l'ora che volge il disio
 ai navicanti e 'ntenerisce il core
 lo dì ch'han detto ai dolci amici addio;

 e che lo novo peregrin d'amore
 punge, se ode squilla di lontano
 che paia il giorno pianger che si more...
 (vv. 1-6)

Uno fra i più incantevoli e intensi *incipit* della *Commedia*, articolato sul ripetersi degli endecasillabi *a minori*, è scandito da un *ostinato* musicale ribattuto sui «che» (ben 5 in 6 versi). Come rami spiccati nel tronco di un albero, o come scatole cinesi o *matrioshke* russe, i «che» si snodano a moltiplicare le dimensioni mentali dello spazio-tempo della nostalgia, e accolgono, offrendogli dimora, il ventaglio lessicale della *vaghezza*, dell'*indeterminatezza* che compone in consistenza verbale l'indefinito.

L'*indefinito*, non l'*infinito*. Anzi, con gesto emotivo tipico del tanto “terrestre” *Purgatorio*, e che non avrebbe potuto incastonarsi nell'eterno fuori del tempo dell'*Inferno* e del *Paradiso*, l'avvio del canto VIII dà figura e forma di parola proprio alla finitudine del tempo e dello spazio, alla lontananza e alla nostalgia malinconiosa che ne consegue. E sulle prime la frase d'apertura sembra potersi leggere in fluida continuità nella sequenza grammaticale soggetto-verbo retta da «l'ora»: «Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti e 'ntenerisce il core»; finché l'avvento del secondo soggetto («lo dì»: ossia “il ricordo del dì”) posposto al verbo («'ntenerisce il core / lo dì ch'han detto ai dolci amici addio») svela al lettore, chiedendogli di compiere un “salto”, la sospensione del tempo creata dall'inarcatura dell'*enjambement*, pullulante in queste due terzi-

ne liquide come acqua: e soprattutto rivela d'improvviso lo sdoppiamento dei soggetti: «l'ora» che regge la prima frase e «lo di» su cui si impernia la seconda. Indefinita, vaga, incerta è la percezione della grammatica e della sintassi, come lo è l'emozione inattesa, che dura il tempo di sei versi, subito ricondotti all'esattezza della temporalità narrativa dal v. 7: «quand'io incominciai...». Riprendendo una bella formula usata da Giacomo Devoto, nei suoi *Studi di stilistica*, per descrivere la genesi del *tempo musicale* dal *tempo geometrico* in Proust, direi che Dante «adagia in un tempo-ritmo autonomo» «i rilievi del tempo-ritmo semantico», «dissociando il tempo sintattico da quello semantico»: o forse moltiplicando l'uno nello specchio deformante dell'altro.

Quell'*incipit* umilissimo e universale, cosmico e teneramente privato, è stato compreso e rimeditato soprattutto dai poeti (e dai migliori commentatori) della modernità. Poco, a vero dire, ne hanno inteso invece i commentatori antichi, attenti alla struttura narrativa e alle sue rigorose partizioni, praticamente senza eccezione. Perfino il sempre acuto, originale e generoso Benvenuto da Imola questa volta non riesce a cogliere il fulgore luminoso e pungente di quell'«ora che volge il disio / ai navicanti», e si perde anche lui come gli altri, grammatici e retorici senz'anima, negli schematismi delle articolazioni tematiche: «Et totum istud capitulum videtur posse dividi in tres partes generales...». Non sto dicendo che quei commentatori non capissero Dante. Dico, invece, che il Medio Evo non conosce ancora la *tenerezza*: e che è Dante, il francescano Dante, il creaturale Dante, il primo a far posto a quest'emozione modernissima nel suo poema dell'universo, per dire il *pianto della terra e del cielo*, della vita intera che hanno celebrato i profeti biblici (*Zaccaria* XII 12) e i poeti moderni (Leopardi, Pascoli, Pasolini).

Va riscattata la straordinaria modernità sentimentale di Dante, la sua potenza di dar figura all'interiorità, in forma di parole. E dunque sarà anzitutto ai poeti e ai migliori commentatori moderni che chiederò aiuto per entrare nell'*aperto*, nello sconfinato di quell'«ora» dolcissima (la sostengono, nel dipanarsi del canto, i «dolci amici» del v. 3, le «dolci note» del v. 14, il «dolcemente» del v. 16), che tanto emozionalmente richiama, facendoci arretrare dal tramonto all'alba, al «dolce color d'oriental zaffiro» (*Purg.*, I 13) su cui si avvia la seconda cantica, sotto il segno della dolcezza astratta di un colore, «senza oggetti che lo determinino» (la frase è di Anna Maria Chiavacci Leonardi, nel suo commento alla *Commedia*). Si potrebbe ricordare, per un'affinità situazionale e sentimentale (ribadita dalla serie rimica *lontano* 116 : *vano* 120), anche l'attacco superbo, nel finale del I canto del *Purgatorio* (vv. 115-117), che per

altri versi si connette in modo vistoso al XXVI dell'*Inferno*: «L'alba vinceva l'ora mattutina / che fuggia innanzi, sì che di lontano / conobbi il tremolar de la marina».

Il *Purgatorio*, cantica intrisa di temporalità e di spazialità terrestri, si apre sul sorriso color zaffiro dell'alba e sul tremolare azzurro del mare, e presto, in soli 7 canti, si fa scuro e lugubre nel pianto del «giorno» che «si more» (v. 6): «Temp'era già che l'aere s'annerava...» (*Purg.*, VIII 49). Solo nel I dell'*Inferno* (dove già era risuonata la stessa serie dei rimanti *valle* 14 : *spalle* 16 : *calle* 18 che torna qui, *Purg.*, VIII *valle* 38 : *calle* 40 : *spalle* 42), poco prima dell'immersione totale nell'orrore tenebroso, nella «profonda notte / che sempre nera fa la valle inferna» (*Purg.*, I 43-44), si era udito accarezzare con altrettanto tenero abbandono il paesaggio dell'anima quale tempo delle emozioni, e cantare l'ora e la stagione primaverile della creazione con parole capaci di universo, che la memoria conserverà intatte fino all'ultima terzina della *Commedia*: «Temp'era dal principio del mattino, / e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle / ch'eran con lui quando l'amor divino / mosse di prima quelle cose belle» (*Inf.*, I 37-40) – «L'amor che move il sole e l'altre stelle».

Il tempo verbale che apre la finestra cronologica del canto VIII, l'imperfetto «era», attraverso il suo *continuum* fa cenno all'indefinitezza e alla vaghezza, che tuttavia si determinano subito riportando all'attualità con tempi presenti e con fulminee fughe nel passato prossimo («volge», «intenerisce», «han detto», «punge», «ode», «paia», «more»). I due passati, il continuativo «era» e il puntuale «han detto» sono, di fatto, gli unici «tempi storici» della narrazione. Gli altri che ne dipendono alludono, attraverso il presente, a una temporalità indeterminata, ripetitiva, valida per qualsiasi occasione in cui l'irrompere della memoria nostalgica si produca, nell'«ora» fatale che sopravviene senza essere annunciata, ghermendo il cuore del «novo peregrin» (v. 4).

Quel «peregrin» è il pellegrino nella vita, l'esiliato: ma non solo l'esiliato politico. È, molto più radicalmente, *l'uomo in quanto esiliato dall'essere*, che straziato dal raggio lancinante di luce trema, ritrovandosi nella lontananza e nella dissomiglianza, lontano dall'essere in cui desidera prender dimora, e che solo un giorno vedrà *facie ad faciem*: «[...] *inveni longe me esse a te in regione dissimilitudinis*» («scoprii di essere lontano da te, in una terra di diversità assoluta»: Agostino, *Confessioni*, VII 10, 16). Solo nella *regio dissimilitudinis* purgatoriale, così simile all'esilio che è la vita dell'uomo sulla terra, può venir percepita la lontananza dagli affetti e l'attesa del ritrovarsi, la tenerezza della memoria e il pungere feroce del tempo che si snoda nelle emozioni e

trascorre fino a sera per svanire in ondate musicali, fino alla campana che chiama a raccogliersi, fino alla morte. La serie delle *parole sentimentali* capaci di costruire l'edificio spirituale della memoria viene scandita verso dopo verso: «disio», «intenerisce», «core», «dolci amici», «addio», «amore», «punge», «lontano», «pianger», «si more». Come nei trovatori provenzali, così cari anche ai poeti del Novecento (penso soprattutto a Jaufrè Rudel, alla sua «ponha d'amor que'm sostra / la carn», al suo *amor de lonh*, amore della lontananza fatto, spiegò Leo Spitzer sulla base di Agostino, di lontananza), ma con una possente proiezione metafisica, si intrecciano nel Dante del *Purgatorio* desiderio e tenerezza, memoria e oblio, dolcezza e puntura, amore e morte.

Se cerco, aiutandomi con la memoria dei nostri classici, di sintetizzare una definizione della temporalità vaga e oscillante, dell'indeterminatezza sentimentale a cui Dante riesce qui, appunto, a dar figura in poesia, mi sorge alle labbra la formula ungarettiana del *Sentimento del tempo*. Il Dante del *Purgatorio*, dei suoi paesaggi colmi di temporalità malinconica, appunto di *sentimento del tempo*, del tempo come percezione sentimentale del labile esserci e dello sfuggirci di ogni cosa, è caro all'Ungaretti dei primi anni Venti. Non a caso la sua raccolta si apre (nella sezione *Prime*) con numerose liriche dedicate all'iridescenza del giorno che nasce o che muore, all'«ora del distacco», alla «curva malinconia» (così in *O notte*). E fra gli *Inni*, *La Pietà*, del 1928: il più straziante, il più biblico e dantesco, l'inno dell'«uomo ferito» ed «esiliato in mezzo agli uomini» che cerca di restituire voce alla «fiumana d'ombre» di cui ci resta solo «la lontananza».

Dantesco e insieme leopardiano è questo Ungaretti poeta della lontananza e della meditazione sulla sorte umana, «speranza d'un mucchio d'ombra»; poeta dell'«ombra» e tuttavia «punto» dalla luce (ne *La Pietà*: «La luce che ci punge / È un filo sempre più sottile»: il verbo «pungere» è peculiarmente dantesco). Attraverso Leopardi e Dante, in fondo Ungaretti è radicalmente agostiniano, esule nella *regio dissimilitudinis*, nel *deserto* che attraversa in cerca della *terra promessa*. Anzi, direi che l'agostinismo profondo del *Sentimento del tempo* ci aiuta a riconoscere e a riscattare a ritroso, quasi un raggio iridato che attraversa il prisma della letteratura, l'importantissimo Agostino che nutre Dante ben oltre i limiti filosofico-teologici del suo essere aristotelico e tomista, del suo essere platonico e dionisiano. La *vita hominis* che nelle *Confessioni* agostiniane (XI 28) rappresenta il tema vero e irriducibile della letteratura si svolge così in *Vita d'un uomo*, titolo che Ungaretti sceglie per la totalità della propria opera, e che Dante stesso, fin dal primo passo del poema, aveva elet-

to a luogo d'origine dell'ascensione spirituale verso gli stati più alti della mente: «nel mezzo del cammin di *nostra vita*».

2. Con questo bagaglio memoriale torniamo all'avvio meraviglioso del canto VIII, accogliendo le parole che Dante sceglie per dirci del suo esilio. Vediamo subito che si tratta in primo luogo di un esilio dell'anima che aspira a riprendere dimora nell'eterno, ritrovando la *regio similitudinis* in cui "è di casa". Ma è anche la condizione storica e spirituale, individuale e collettiva del poeta, figura dell'uomo che, possiamo dirlo con le parole di Agostino, Dante e Ungaretti, si «sente esiliato in mezzo agli uomini».

L'attacco dell'VIII del *Purgatorio* non è riducibile alle molte perifrasi cronologiche che si moltiplicano nella *Commedia*. È molto di più. È lo spalancarsi improvviso, come di rado avviene nel poema, del sentimento del tempo specchiato nella tenerezza e nella malinconia, della temporalità nostalgica misurata nel riverbero interiore del tramonto (o invece dell'alba di un nuovo giorno, come all'inizio del *Purgatorio*) quale paesaggio dell'anima: «In te, anime meus, tempora metior».

«Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti...». Il tramonto «volge» il pensiero e il desiderio di ogni uomo al passato e al lontano. Ma Dante elegge per sé l'immagine allegorica del marinaio che ripensa con nostalgia agli amici lasciati a casa: il «navicante», figura dell'uomo in viaggio nel «gran mare dell'essere», e del poeta «esiliato in mezzo agli uomini». Chissà se Dante è stato davvero un «navicante», se ha fisicamente viaggiato in mare, lui che ha scelto la grande metafora della «navicella dell'ingegno» per dar figura alla propria mente creatrice; lui che, all'inizio del *Paradiso*, invita noi lettori a non incamminarci nel pericoloso «pelago» dell'«alta fantasia» su una «piccioletta barca» inadeguata; lui che fa della *Commedia* una nave Argo che «cantando varca» l'acqua che «già mai non si corse».

È difficile pensare a una diversa connotazione del *sentimento del tempo* che Dante vuole *rendere presente*: la memoria del passato come deposito vivo di sentimenti, di emozioni. L'andar per mare, lasciando alle spalle la propria patria e i propri cari, è una perfetta similitudine, una *metafora assoluta*, nel senso di Hans Blumenberg, per dire l'esilio, l'abbandono, l'addio: dunque per descrivere la vita stessa come continuo *addio* che dobbiamo dare alle *cose* non appena ci appaiono e ci segnano l'anima con la speranza di poterle conservare: e invece immediatamente esse vengono inghiottite dal passato, dall'oblio. Resta solo l'*affectus* (parola così agostiniana!), il "moto degli affetti", ovvero l'emozione-sentimen-

to che «volge» il desiderio, il «disio», e lo «riporta» là dove le *cose* «sono state», ossia nella memoria che rende presente il passato e lo conserva in vita.

Infatti, echeggiano subito, in rima, le tre serie di rimanti *disio* 1 : *addio* 3; *core* 2 : *amore* 4 : *si more* 6; *lontano* 5 : *vano* 7. Come sempre in Dante, la catena dei rimanti selezionati ha un valore semantico altissimo, accresciuto dalla connotazione che si realizza nella rarità della scelta. Ad esempio, il vocabolo *addio* è un *hapax* in tutta la *Commedia*. E mi sembra di alto significato che proprio quando tratteggia la commozione dell'esule, dell'uomo abbandonato sulla terra che nello smorire del sole vede figurata la propria lontananza dall'Essere, Dante ricorra a questo lemma eccezionale, a questo *unicum* di profondissima sentimentalità. Esso si gonfia di ulteriori tensioni emotive per l'associazione con *disio*, vocabolo invece molto frequente, la cui storia semantica è stata finemente ricostruita da Giuliano Rossi [«La parola del testo», XI (2005), pp. 99-124]: «considerate le forme del verbo, dell'aggettivo e del sostantivo riconducibili alla stessa radice» si hanno 68 occorrenze, di cui ben 30 in rima, «distribuite lungo tutto l'arco dello svolgimento del viaggio, sia pure in misura variabile da cantica a cantica (14 sono in *Inferno*, 18 in *Purgatorio*, 36 in *Paradiso*)». Rossi fa notare come «significativamente ognuna delle tre cantiche mantiene un rapporto simile tra occorrenze totali e occorrenze in rima: *Inferno*: 14 totali, 7 in rima; *Purgatorio*: 18 totali, 7 in rima; *Paradiso*: 36 totali, 16 in rima)».

Rammento che la prima delle occorrenze di *disio* nel poema, nella forma verbale, è nel discorso di Beatrice a Virgilio del II canto dell'*Inferno* (vv. 70-72), e si impernia sul legame «fra «amore», «disio» e «movimento» (rispecchiato nel verbo *volgere* che apre il canto VIII), che si riverbera nell'intera *Commedia*: «I' son Beatrice che ti faccio andare; / vegno del loco ove tornar *disio*; / *amor mi mosse*, che mi fa parlare». Risuona già qui, con tutta evidenza, il finale del libro, ma con la mediazione, appunto, del magnifico «era già l'ora che *volge il disio*» di *Purgatorio* VIII, che, al centro dell'arcata immensa del poema, introduce il verbo *volgere*. Chi non lo ricorda, quel superbo finale? «Ma già *volgeva il mio disio* e 'l *velle* / sì come rota ch'igualmente è *mossa* / l'*Amor che move il sole* e l'altre stelle».

L'Amore *mosse* Beatrice, e fa *movere* l'universo. Ed è quell'Amore, perfettamente assimilabile al *dictator* che «spira» e «ditta dentro» di *Purgatorio* XXIV (vv. 52-54), a redimere il *disio* dalla sua componente passionale, così evidente nelle colombe «dal *disio* chiamate» e «dal *voler* portate» del V dell'*Inferno* (vv. 82, 84), che già introducono i versi famosi che connotano Paolo e Francesca: «quanto *disio* / menò costoro al doloroso passo» (vv. 113-114). Attraverso la

vicenda semantica di *disio* si può «cogliere il procedere parallelo della risemantizzazione del linguaggio del poeta Dante e della rigenerazione morale del pellegrino», il quale «ha nutrito, passo dopo passo, il suo «disio» di conoscere che, rivolto ormai alla sola “vera conoscenza” è sempre ‘desiderio di Dio’, poiché tutti i desideri tendono a Lui» (sono ancora parole di Giuliano Rossi).

D'altra parte il *campo di tensioni semantiche* (ma anche *emotive*) che viene a costituirsi in questo memorabile *incipit* del canto VIII del *Purgatorio* non è generato solo dall'energia di *disio* connessa a quella di *volgere*. Credo che molta della potenza evocativa dei primi versi ruoti intorno all'avverbio temporale *già*, che non a caso tornerà, accanto all'avversativa *ma*, negli ultimi versi del poema, nel loro salto nell'abisso dell'intemporale e dell'infigurabile, nel «fulgore» che «perc[uote]» (vv. 140-141) la mente e la lingua poetica imponendo l'insostenibilità della rappresentazione.

In un'altra occasione, nel 2009, commentando al Collège de France il verso «Ma già volgeva il mio disio e 'l velle», ho suggerito, tutt'altro che per paradosso, che si possa scrivere la *storia del «ma» poetico*, tra la fine della *Commedia* («Ma già volgeva il mio disio e 'l velle...») e *L'Infinito* di Leopardi («Ma sedendo e mirando...»): è quello che anche Vincenzo Di Benedetto ha riconosciuto come il «modulo del ma» in Vincenzo Monti e nei *Sepolcri* di Foscolo. Qui insisterò invece sull'avverbio *già*, che fra l'VIII del *Purgatorio* e gli ultimi versi del poema stringe il verbo *volgere* in un viluppo semantico e grammaticale di cui occorre cogliere le differenze. Là, nella conclusione del poema, «ma già volgeva» fa cenno a un tempo durativo che è «già» incominciato quando il tempo violentissimo del perfetto («mancò possa») avviene come un lampo, e che avrà dunque radice “prima” di quell'evento. «Ma già volgeva» non rappresenta la sostituzione di quanto avviene “prima” della folgorazione della mente di Dante con ciò che si manifesta “dopo”: bensì il recupero del movimento impresso dal fondamentale verbo «volgere» in un puro non-quando e non-dove, al di là della temporalità; il riscatto di qualcosa che avveniva “già” da prima, da sempre. La serie verbale che sostiene gli ultimi versi del poema è di impressionante coerenza, partendo dall'identificazione del fulmineo avvenire della caduta in un passato chiuso per sempre («mancò») e puntando, attraverso l'imperfetto continuativo («volgeva») e il participio inerte che lo ribadisce («mossa»), verso l'intemporalità di un presente («muove») che coincide con l'eternità, con la fine del tempo, e del libro. «Ma già volgeva» sembra far «saltare il sacro poema» all'indietro, con un *salto infinito* (di questo Dante parla nel XXIII canto del *Paradiso*).

In *Purgatorio* VIII, invece, Dante elegge proprio la finitezza del tempo umano, il trascorrere lieve e malinconico delle ore che ci portano con sé nella vita senza che neppure ce ne rendiamo conto. «Era già l'ora che volge il disio» indica solo il pacato, quasi inavvertito avvento del tempo serale, l'avvolgersi delle cose in un velo di oscurità: quasi che si volesse dire semplicemente: «era già tardi», «era già sera, quando...». L'inarcatura delle frasi su ben due terzine, tutte punteggiate di *enjambements*, fa attendere il compimento sintattico fino al v. 7: «quand'io incominciai...». Il *già* sembra così entrare con leggerezza nel tempo della narrazione quasi fuoruscendo dalla conclusione del canto VII, quello della *valletta dei principi*, nel quale sono poste le premesse di una parte non piccola del canto VIII. Non si dà, qui, l'occorrenza di un «Ma giàolgeva»: né, dunque, un salto, uno scarto mentale verso ciò che nella narrazione degli eventi è già avvenuto, verso quella che Walter Benjamin chiamava *immagine dialettica*, luogo mentale in cui il pensiero compie «un salto», e «quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora, l'adesso (*Jetzt*) in una costellazione» (*Passagenwerk*).

3. Nell'attacco dell'VIII sulla metafisica prevale la fisica, e vincono il tempo, la malinconia, la tenerezza. Qui, nel progressivo avanzare della mente, si affila la memoria, vaniscono le cose, fino a divenire quelle «cose che non son cose» di cui parlerà Leopardi nello *Zibaldone* (22 aprile 1826) per definire «il non essere», «quel che non è». Però in Dante, come nel Leopardi lirico che ne è spesso il più acuto esegeta moderno (si pensi all'*Infinito*), le «cose che non son cose» sono anche le ombre che la mente conserva della luce che illuminò la vita passata: sono l'*altrove*, l'*ulteriorità* a cui la poesia dà parola in *quanto lontananza*. Come ha scritto sottilmente Antonio Prete (finissimo interprete di Leopardi) nel *Trattato della lontananza* (Bollati Boringhieri, Torino 2008), «compito del linguaggio è non ridurre lo spessore della lontananza»; l'arte, la poesia, «tengono aperto lo spazio della lontananza, perché rappresentano la lontananza come lontananza». Alberto Folin, sempre a proposito di Leopardi, ha ricordato come la speculazione sul «lontano» per lui sostituisca il viaggio spaziale che avvicina ciò che è distante, ed ha evocato una frase di Heidegger (*Dell'essenza del fondamento*, 1929) che mi pare si attagli bene anche alla metafisica dantesca: «L'uomo è già un «essere della lontananza». Solo attraverso lontananze originarie che egli si forma nella sua trascendenza rispetto a ogni ente, cresce in lui la vera vicinanza delle cose».

Mi pare sintomatica, quest'idea di una «lontananza originaria» dell'uomo rispetto a ogni ente, di una «trascendenza» ontologica che gli offre, paradoss-

salmente, la percezione della «vera vicinanza delle cose». Su questo orizzonte il Dante della *Commedia* e il Leopardi lirico possono condividere un'idea di tempo e di lontananza di grande modernità. La troviamo magnificamente espressa, ad esempio in *La sera del dì di festa*, che Claudio Colaiacomo (*Camera obscura*, Napoli 1982) ha acutamente definito «un'esperienza dell'improvviso», affidata all'«articolarsi progressivo della mente in una ininterrotta individuazione e produzione di dettagli o "minuzie" fino al suo cristallizzarsi nella costellazione che li tiene insieme in un organismo vivente». Colaiacomo, cogliendo «una notevole affinità strutturale» fra *La sera* e *L'Infinito*, sottolinea come «non semplicemente un ricordo apre *L'Infinito*, ma l'erompere della sua determinatezza nell'indeterminato di una rimembranza».

Nel verso 7 di *Purgatorio* VIII, dopo l'improvviso spalancarsi nella lontananza della vaghezza temporale e nella puntura dell'«addio», che è «presenza della lontananza» (è ancora Antonio Prete, nel *Trattato della lontananza*), sopraggiunge infine («quand'io incominciai...») quella che Colaiacomo, per Leopardi, definisce «presenza a se stesso dell'Io». Sulla base di questa condivisa esperienza del tempo-spazio della lontananza, del «disio» inghiottito nell'«addio», si spiega l'attenzione lunga e profonda che Leopardi porterà a questo *incipit* del canto VIII purgatoriale. Si rammenti il *Passero solitario*, che (scriveva Giuseppe De Robertis nel suo commento) «fa da prefazione agli *Idilli* e, quasi ad esser più completo, dà anche un'immagine del poeta, della sua malinconia, e del tempo degli *Idilli*», ma che in un celebre articolo Angelo Monteverdi datò non all'età dell'*Infinito*, ma agli anni tardi, successivi al 1828 e quindi alla ripresa dopo la crisi creativa, con *Il risorgimento*, *A Silvia*, le *Ricordanze*: anni in cui il riscatto ispirativo deve molto al Dante lirico, e non solo. Come ha suggerito Domenico de Robertis, figlio di Giuseppe, proprio in quella sublime «contraffazione d'autore» che è il *Passero solitario* Leopardi chiede alla tradizione «di supplire a una mancanza di memoria o di assuefazione, a ciò che la memoria non poteva dare o a cui non era assuefatta: di testimoniare insomma, con la sua autorità, il rinnovamento».

La memoria è, nel *Passero solitario*, anzitutto rimembranza verbale-sentimentale di Dante, e in particolare dell'VIII del *Purgatorio*:

D'in su la vetta della torre antica,
 Passero solitario, alla campagna
 Cantando vai *finchè non more il giorno*;
 Ed erra l'armonia per questa valle.
 Primavera dintorno

brilla nell'aria, e per li campi esulta,
 sì ch'a mirarla intenerisce il core.
 (vv. 5-7)

Due versi sono una lampante, sonora eco dantesca: il richiamo al «giorno» che «more» del v. 3, che deriva immediatamente da *Purgatorio* VIII 6, e soprattutto l'intero, bellissimo secondo emistichio del v. 7, in cui, pur perdendo l'effetto della rima, Leopardi conserva la posizione di clausola. Ma va aggiunto che anche «mirarla» deriva dal v. 8 di Dante («io incominciai a render vano / l'udire e a *mirare* una de l'alme»), ove «l'udire» dà vita all'armonia sonora nella valle. Più tardi, al v. 29 («*Odi* per lo sereno un *suon di squilla*») riemerge un richiamo puntuale a Dante, a lungo diffratto nel *Passero*: «Lo novo peregrin d'amore / punge, se *ode squilla* di lontano / che paia *il giorno pianger che si more*». Giuseppe De Robertis constataba che «a Leopardi, questo Leopardi grande, piaceva, più che descrivere e gareggiar con la pittura, soltanto suggerire». Opportunamente, integrando le note del padre, Domenico aggiunse fra parentesi quadre: «Ma è anche notevole, sin da questo inizio, da quanti suggerimenti e suggestioni questo canto, a sua volta, sia mosso».

Osservo ancora, a integrazione del commento dei due De Robertis, padre e figlio, che la meditazione leopardiana sul paesaggio fisico e mentale dantesco, sull'incanto della lontananza, in realtà non si interrompe mai, fino alla fine. In primo luogo ricordo come *occhi*, insieme a (*ri*)*guardare* e a *stelle* siano, in questo canto del *Purgatorio*, vocaboli di alta figuratività e piuttosto frequenti (sette o otto occorrenze, con gli «occhi [...] ghiotti» di «cielo» e di «stelle» che diventano luminose «facelle»). Essi sono chiamati a rappresentare, nello sguardo verso l'alto, la figura allegorica dell'elevazione contemplativa che sprofonda in quello che Antonio Prete (*Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2016) ha definito il *cielo nascosto* nell'intimo dell'uomo (e l'invito a noi lettori ad «aguzzare gli occhi al vero», vv. 19 ss., ne è la trasposizione performativa, metalinguistica). Leopardi avrà sempre nella mente questo moto dello sguardo verso il cielo, soprattutto notturno, e verso le stelle, che è tipicamente dantesco: «Dolce e chiara è la notte e senza vento...» (*La sera del dì di festa*); «O graziosa luna...» (*Alla luna*); «Che fai, tu luna, in ciel?...» (*Canto notturno*); «Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea / Tornare ancor per uso a contemplarvi / Sul paterno giardino scintillanti, / e ragionar con voi...» (*Le ricordanze*).

Però mi preme ricordare, soprattutto, il gesto mentale e verbale che nel *Passero solitario* conclude il celebre parallelismo del «solingo augellin, venuto a

sera / del viver» con lo stato del poeta: «Ahi pentirommi, e spesso, / ma sconsolato, *volgerommi indietro*» (vv. 45-46 e 58-59). A me non sembra che esso rinvi soltanto, come propongono i due De Robertis, al finale delle *Ricordanze* e di *A Silvia*, né che anticipi solo «la designazione fatale degli ultimi versi del *Tramonto della luna*» (peraltro tramati di albe, aurore e calar della notte). Credo invece che ancora una volta, nel moto affettivo e poetico del *volgersi indietro*, così peculiarmente leopardiano, sia depositata la traccia intensa di memoria della dantesca «ora che *volge il disio* ai navicanti». Però nel gesto «sconsolato» di un addio senza ritorno cadono speranza e tenerezza, mirabile forma moderna della dolcezza malinconica: e allora, in questo *volgersi indietro* senza consolazione, non più «volge il disio», non più «intenerisce il core / lo di ch'an detto ai dolci amici addio».

4. Quella tenerezza e quella speranza cadute in Leopardi, ai nostri giorni Pier Paolo Pasolini proverà a riscattarle sotto il segno dantesco, anche se ancora attraverso lo specchio leopardiano. Nelle *Ceneri di Gramsci*, specie in liriche come *L'umile Italia* e *Recit*, composte nello stesso anno (1956) in cui rifletteva su *Mimesis* di Auerbach appena tradotto in italiano e sul «realismo creaturale» che il grande critico aveva riconosciuto nella «rappresentazione cristiana e specialmente medievale», Pasolini canterà la *pietà creaturale* estesa a tutti gli esseri, anche inanimati, della terra: «il vostro guizzo vano / di *animale dolcezza*, è / – *insieme prossimo e lontano* – / nel *tempo che non torna*»; e poi ecco calare la «sera» e «l'accento della *campana*», che non è se non la «squilla» di Dante (*L'umile Italia*).

Si tratta di un *sensu creaturale* dell'esistenza che ritrova il lessico del *Cantico delle creature* di Francesco, in un «amalgama» antropologico di tenerezza e crudeltà, di umano e animale, di *cosa* e *creatura*, e che emulsiona un sentimento della realtà creaturale del mondo la cui genealogia si riassume nella linea: Agostino, Dante, Leopardi, Ungaretti, Auerbach, Pasolini. È però in *Recit* che esplode, luminosa, la fulgurazione e il rovesciamento della tenerezza dantesca e leopardiana: «*Più fu un tempo tenero, più s'indurisce il cuore*». La tenerezza verso cui si «volge» il «disio» in *Purgatorio* VIII è ormai una spina che punge il cuore non più tenero, ma indurito. Per questo, con un verso di tragicità biblica in cui risuona il dantesco «paia il giorno pianger che si more», in Pasolini «piange ciò che ha / fine e ricomincia».

Il canto VIII è «il canto dell'esilio per eccellenza» (Anna Maria Chiavacci Leonardi): del «duplice esilio di cui il poema si fa voce, quello storico del

personaggio Dante, lontano dalla sua città, Firenze, dove spera invano di ritornare» (e questa speranza crescerà insieme con il «poema sacro», fino alla fiera dichiarazione dell'*incipit* di *Paradiso* XXV), e «quello spirituale – che è dello stesso Dante ma anche di ogni uomo – dell'anima dalla sua patria, il cielo». «Qui le memorie dell'esilio», commentava Niccolò Tommaseo, «si alternano alla speranza e alle visioni del cielo». Già da sempre la separazione è avvenuta, in questo canto nel quale un puro accenno alla temporalità si fa d'improvviso lacerazione, strazio intenerito solo dalla memoria dell'amicizia e degli affetti lasciati lontano, ma non perduti.

Il «disio» che visita d'improvviso l'esiliato, ogni uomo in quanto esiliato nella vita, al calar della luce, senza preavvisi, senza premesse, e lo «volge» verso il ricordo di ciò che precede e accompagna l'«addio», è, secondo la sottile, limpida interpretazione dei primi versi del canto VIII che ci ha regalato Antonio Prete (ancora nel *Trattato della lontananza*):

un desiderio che è spina, ed è anche, allo stesso tempo, ricordo dolce, apertura verso l'immagine di coloro che si sono lasciati sulla riva, e amarezza per la lontananza che sta smangiando lentamente i contorni di quell'immagine. Della quale resta solo come il senso di una dolcezza fatta ricordo: presenza *nel* ricordo. Il pellegrino, da poco mossosi dalla sua terra, avverte, in quell'ora, una puntura d'amore, una puntura che è nostalgia e affezione per la terra abbandonata: e questo soprattutto se un suono, uno scampanio che giunge da lontano, commenta il cadere del giorno, anzi pianga il giorno che si dissolve. Il tramonto che è in atto nella valle dei principi si congiunge con il tramonto evocato per raccontare e animare l'ora che «volge il disio» ai naviganti. È un suono, cioè la «squilla» lontana, che dall'interno della rappresentazione d'*incipit* [...] annuncia le «dolci note» dell'inno di Compieta. [...] Esiliato è il poeta stesso nell'esistenza corporea e nell'esistenza immaginativa e poetica, nel viaggio terrestre e nel viaggio purgatorio. Esiliato tra anime in esilio. [...] La spina dell'addio è mitigata solo da un'altra lingua che sopravvenga, una lingua che sia musica di un altro mondo, una lingua capace di attivare una condizione estatica. [...] Nel dispiegarsi «divino» della *Commedia* c'è il ritmo «umano», cioè doloroso, di un addio. L'addio senza ritorno di Dante stesso: l'esilio di una vita.

Sappiamo che Giorgio Caproni, che è fra i più alti poeti italiani del Novecento, e di essi forse il più dantesco, morì, la notte del 22 gennaio 1990, leggendo e postillando il *Purgatorio*, credo proprio l'VIII canto. Quando finalmente (spero presto) potremo leggere e pubblicare quelle note di Caproni acutissimo interprete, conosceremo anche i pensieri segreti che l'inizio di quel canto avrà offer-

to al poeta Caproni, e comprenderemo meglio non solo i titoli delle sue collezioni derivati dalla *Commedia* (*Il seme del piangere*, da *Purgatorio* XXXI; *Il muro della terra*, da *Inferno* X: nelle note d'autore si svelano i frequenti echi infernali), ma il senso davvero "dantesco" di certa metafisica del quotidiano che irrompe nelle livide albe infernali che costellano ad esempio *Il passaggio d'Enea*. Ma soprattutto riconosceremo il senso così dantesco di quella *pungente spina della nostalgia senza condono* che è al centro della più bella, forse, fra le liriche di *Res amissa*, la collezione postuma pubblicata da Giorgio Agamben nel 1991, *Generalizzando*:

Tutti riceviamo un dono.
 Poi, *non ricordiamo più*
 Né da chi né che sia.
 Soltanto, ne conserviamo
 – *pungente* e senza condono –
 la *spina della nostalgia*.

5. D'improvviso, dopo l'avvio lento e malinconico, con il verso 7 («quand'io incominciai...») si chiude l'arco del tempo sospeso nell'intenerita nostalgia, e una volta che ha risuonato l'ultima «squilla di lontano» si scopre di colpo che la stupenda perifrasi temporale si è innestata senza palese rapporto con la "storia", come una puntura nell'incancellabile memoria dell'esilio, entro la narrazione continua dei canti "politici" VI-VIII, collegati dall'ombra di Sordello e, ovviamente, dal tema dell'esilio, che per Dante è sempre insieme politico e metafisico.

Lo sguardo di Dante si posa allora su un'anima che, con gesto lento e solenne, «giunse e levò ambo le palme / ficcando gli occhi verso l'oriente» (vv. 10-11): e subito sboccia l'inno di Compieta, «Te lucis ante terminum / rerum creator poscimus / ut pro tua clementia / sis praesul et custodia». La preghiera chiede protezione contro le tentazioni notturne, e anticipa quanto avverrà poco dopo. Ma soprattutto:

[...] si devotamente
 le uscì di bocca e con sì dolci note,
 che *fece me a me uscir di mente*,

e l'altre poi *dolcemente* e devote
 seguitar lei per tutto l'inno intero,
 avendo gli occhi a le superne rote.
 (vv. 13-18)

L'effetto di rapimento, di quasi mistico *exitus mentis*, prodotto dal canto delle anime purganti, è speculare a quello che, nella conclusione già ricordata del II del *Purgatorio*, genera in Dante e nelle anime che accompagnano Casella l'ascolto di *Amor che ne la mente mi ragiona*: il musico canta «sì *dolcemente*, / che la *dolcezza* ancor dentro mi suona. / Lo mio maestro e io e quella gente / ch'èran con lui parevan sì contenti, / *come a nessun toccasse altro la mente*» (vv. 113-117). Là, ascoltando la grande canzone filosofica che apre il III libro del *Convivio*, e nel cui *incipit* si annodano tre categorie fondative del pensiero dantesco, valide ben oltre i confini dello Stilnovismo: Amore, Mente e Ragione. Anna Maria Chiavacci Leonardi, a proposito di «come a nessun toccasse altro la mente», «verso di puro oblio, nel ritmo e nel suono sospesi e fermi» ne evoca altri due, sempre in chiusura di terzina, e sempre portati dalla musica: appunto VIII 15: *che fece me a me uscir di mente*, e Par. XIV 123: *che mi rapiva, senza intender l'inno*.

Si può aggiungere un'altra occorrenza che a me pare decisiva. In *Purgatorio* VIII siamo già nella prospettiva paradisiaca di una concentrazione totale nell'oggetto mentale della «mente innamorata» (Par., XXVII 88), che si perderà «riguardando / fiso nel punto che m'avea vinto» (Par., XXIX 9), inchiodata «al punto che mi vinse» (Par., XXX 11). Ed è proprio nel mirabile XXX del *Paradiso*, l'ultimo canto di Beatrice, che Dante, ripensando alla serie purgatoriale culminante nel «fece me a me uscir di mente» di VIII 15 e richiamandosi al luogo di altissimo superamento dell'*Ars poetica* oraziana, *Paradiso* XXIII, anche per le due serie intrecciate di rimanti (XXIII *riso* 59 : *paradiso* 61 : *riciso* 63; XXX *riso* 26 : *viso* 28 : *preciso* 30; e ancora XXIII *poema* 62 : *tema* 64 : *trema* 66; XXX *tema* 23 : *trema* 25 : *scema* 27), esporrà la sua più sublime e feroce descrizione del duello interiore contro la desistenza, la tentazione di abbandonare la scrittura dinanzi al «rammemorar» e al «poetare»:

Da questo passo vinto mi concedo
più che già mai da punto di suo tema
soprato fosse comico o tragedo:

ché, come sole in viso che più trema,
così lo rimembrar del dolce riso
la mente mia da me medesmo scema.
(Par., XXX 22-27)

Come dicevo poco fa, l'inno *Te lucis ante terminum* chiede protezione rispetto alle minacce notturne, che sembrano celate nello smorire del sole. Gli

spiriti riuniti al tramonto sono tutti esuli; infatti nel canto VII hanno cantato «in sul verde e 'n su' fiori» il *Salve regina* (*Purg.*, VII 82), «canto d'esilio e di sospiro della patria» (è ancora una volta il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi):

Salve, Regina,
 mater misericordiae,
 vita, dulcedo et spes nostra, salve.
 Ad te clamamus,
exsules filii Evae.
 Ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
 Eia ergo, advocata nostra,
 illos tuos misericordes oculos
 ad nos converte.
 Et Iesum, benedictum fructum
 ventris tui,
 nobis, *post hoc exsilium*, ostende.
 O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria!

«A te ricorriamo, *esuli figli di Eva*. A te sospiriamo, gementi e piangenti *in questa valle di lacrime*; mostraci, *dopo questo esilio*, Gesù, il frutto benedetto del ventre tuo», dice il *Salve regina*. La *valle di lacrime* dell'inno-preghiera è anche la *valle dell'esilio* nel cammino dell'uomo nomade nella *regio dissimilitudinis* della vita: e Dante ne fa figura allegorica dell'esistenza pennellando la valletta dei principi, con l'apparizione dei due angeli con ali e vesti verdi come la speranza, e spade infuocate in mano. Tenerissimi sono anche gli angeli di questo canto, portati quasi dall'allitterazione di "v" e di "f" che lega il verde, le foglie, le vesti, il vento fra le ali: «*Verdi* come fogliette pur mo nate / erano in veste, che da *verdi* penne / percosse traean dietro e *ventilate*» (*Purg.*, VIII 28-30; e al v. 106 torneranno le «verdi ali»).

Lasciatemelo dire: non solo le ali degli angeli, ma le rime di Dante sono *verdi e ventilate*, come le rime leggere e vaganti che un più che mai dantesco Giorgio Caproni, acutamente memore di questi angeli di *Purgatorio* VIII, invocherà in *Per lei* (nel *Seme del piangere* dal titolo così purgatoriale), nascondendo il ricordo in una litania lieve, sorridente: «Per lei voglio rime chiare, / usuali, in -are. / Rime magari vietate, / ma aperte: *ventilate*. // [...] Rime non crepuscolari, / ma *verdi*, elementari».

In quei due angeli dalle ali «verdi» e «ventilate» si rispecchia l'angelo con la spada infuocata che cacciò l'uomo dall'Eden, in quello che Adamo stesso chiamerà «tanto essilio» (*Par.*, XXVI 116). Questi due angeli, però, come «astor celestiali» (*Purg.*, VIII 104) cacciano il serpente (la «mala striscia» del v. 100), cioè la tentazione dell'uomo, restituendogli speranza. Come ha scritto Anna Maria Chiavacci Leonardi, «gli esuli della perifrasi e quelli della valle tuttavia sono e non sono gli stessi: quelli guardano indietro, alle cose care lasciate, con dolcezza ma con malinconia; questi guardano avanti, a quel cielo dove giungeranno, con trepidazione ma con speranza. [...] Con questo segno dell'esilio e della speranza celesti si conclude la prima sequenza del canto, dove le tre scene – i pellegrini terreni, degli esuli del purgatorio, dei nuovi guardiani dell'Eden – si fondono in un unico movimento poetico di malinconia, dolcezza e speranza». Per questo i primi versi sono come il noccioolo che contiene tutto il frutto del canto, il suo segreto.

Nella descrizione stupenda del paesaggio dell'interiorità si svolge un canto aperto con un *incipit* stagionale nutrito di poesia in lingua d'oc, però imperniato non più, al modo trobadorico, sul tempo del paesaggio esteriore, ma sul suo essere altissimo tracciato allegorico del tempo dell'esistenza. Agli schemi retorici dei trovatori che avevano posto al centro della loro ispirazione poetica la *lontananza* (*l'amor de lonh* di Jaufrè Rudel), Dante sostituisce la moderna malinconia, la nostalgia straziante eppure dolce di un esilio terrestre e insieme metafisico, ontologico, che si riempie di speranza quando «volge il disio ai navicanti / e 'ntenerisce il core».

Come avrebbe tradotto questi versi nostalgici e tenerissimi, Marian Papahagi?

Se Socrate è un tafano

Perspectiva auctoritatis nel *De ignorantia di Petrarca*

Luigi Tassoni

Università di Pécs

Abstract

The rethoric of self-defense of *De ignorantia* offers to Petrarca the chance for elaborating a personal immersion into fundamental topics of his own Poetics, and in this perspective the dialogue with his Auctoritates becomes an original exposition of his modern point of view about Language, Knowledge, Creative processes, Invention of figures, Memory, Absence, Presence, Time.

Keywords

Absence, Fluctuation, Hiding place, Self-description, Writing pleasure.

Rhetorica defensionis

In un passo del suo *The Life of the Mind* Hanna Arendt spiega che «Socrate è un tafano: egli sa come pungolare i cittadini che, senza di lui, “continuerebbero indisturbati a dormire per il resto della loro vita” a meno che qualcuno non sopraggiunga a destarli»¹. Per le stesse ragioni, se Socrate è un tafano, Petrarca è per noi un’ape che sugge con piacere e dedizione la materia da trasformare in miele, posata sul corpo del testo delle sue *auctoritates*, e contemporaneamente capace di pungere il supposto aggressore, anche a rischio di perire, rischio in effetti solo apparente e appartenente a una formidabile retorica dell’autodifesa. Per metterla in atto, Petrarca pone subito, in avvio del *De sui*

1. H. Arendt, *The Life of the Mind*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-London 1978; trad. it. di G. Zanetti, *La vita della mente*, a cura di A. Dal Lago, Il Mulino, Bologna 2009, p. 266.

*ipsius et multorum ignorantia*², del 1367, sette domande, che sono cruciali perché orientano concretamente le linee per ora divergenti di un pensiero che si porta molto oltre l'autodifesa. Anzi è questa a offrire l'autentico pretesto per sviluppare un discorso fortemente personalizzato e motivato dalla necessità di uno spazio autonomo per lo scrittore e per la scrittura. Dobbiamo prendere atto che in quest'opera viene implicitamente esposta una teoria dell'autorità del soggetto, che in altri termini vuol dire che il punto di vista di chi si fa voce nel testo, autore e narratore, diviene indispensabile ed esemplare per la discussione, e non può darsi come anonima presenza fuori dal testo. Insomma, Petrarca inscena una sorta di retorica dell'autodifesa e, com'è naturale in questi casi, attua in effetti un'articolata esposizione della propria poetica, che implica due presupposti fondamentali: un solido patto con il lettore chiamato a essere complice e condividere le specificità di questa scrittura, e l'inclusione in essa della figura del poeta come soggetto attivo. In quanto questi due tipi di coinvolgimento sono irrinunciabili e indispensabili, se decade la condivisione di un lettore che si riconosce nella tipologia della familiarità e del rispetto dell'*auctoritas* della voce nel testo, si interrompe bruscamente un circuito del senso, che può degenerare nella *deminutio* da parte del lettore stesso. La sequenza degli interrogativi, con parole che il poeta dice a lui estorte dalla naturale *indignatio* e dal *iustus dolor* (Di I, 3), è tanto prevedibile quanto in uniforme tono petrarchesco. In essa lo scrittore lamenta nell'ordine: l'essere distolto dalla quiete, i conflitti da affrontare con il *calamus*, l'impossibilità del necessario riposo, l'incombenza di reagire sia alle lodi amichevoli sia agli insulti degli emuli, la fragilità della latebra non protetta dall'invidia inestinta nel tempo, l'inutilità dell'autoesclusione da ciò che affatica e affaccenda la gente, la scarsa considerazione dell'età senile, con tutto ciò che comporta. Per noi lettori di oggi tanti interrogativi ne nascondono un altro molto intrigante: da dove proviene la voce che parla, o meglio, la mano che scrive? Lo abbiamo appena sentito, rispettando la suggestione del lessico di Petrarca: dalla latebra, il nascondiglio, il rifugio, l'ombra, il margine, che tanto più dovrebbe proteggere quanto più proietta al centro dell'inquietudine del mondo. Perché l'inquietante invidia spinga veramente la parola fuori dallo spazio del tempo individuale, e perché l'apparente sospensione del pieno universo autoriale venga così distolta, Petrarca lo spiega in questo lungo discorso, tessuto fra tono epistolare,

2. L'edizione di riferimento è quella a cura di Enrico Fenzi, *De ignorantia. Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, Mursia, Milano 1999. Segnalo nel mio testo capitolo e paragrafo dell'originale rispettivamente a numero romano e arabo, preceduti dalla sigla Di.

confessione, autobiografia e autoritratto intellettuali. Non è solo l'autorità dell'indipendenza a essere minacciata alle sue fondamenta, portata fuori di sé da un vento malvagio, non può essere solo questo l'incentivo ad aprire fenditure difensive nella latebra, tali che consentano all'ape di volarne fuori con il proprio temibile pungiglione. Insomma, la presunta violazione della latebra offre prima di tutto al poeta la *chance* di descriversi nell'azione della scrittura che incide, questa volta con la punta del calamo, un tracciato sul tema dell'ignoranza, per molti aspetti stimolante³. Dice Petrarca:

sono seduto in una piccola imbarcazione in mezzo alle correnti del Po. Non ti meravigliare se la mano che scrive o il filo del discorso ondeggiano: con tutta la mia ignoranza sto risalendo la corrente di questo grande fiume, sulle rive del quale un tempo, quand'ero giovane, ho scritto molte cose e molte ne ho pensate che ai vecchi già erano piaciute, prima che questi giovani scoprissero la mia senile ignoranza⁴.

Prima di addentrarci nello specifico del discorso, laddove «vel manus scribentis vel oratio fluctuat» (VI, 187), che è per noi lettori d'oggi lo spazio di un'autorità che vi si immerge senza rischiare di negarla, usciamo per breve da quel fiume per dare sfondo a una sorta di sequenza filmica del primo piano. Il paesaggio alle spalle dello scrittore qui sulla piccola barca è lo stesso descritto dalla già citata Hanna Arendt quando parla di Socrate che è un tafano e «non è un filosofo (non insegna nulla e non ha nulla da insegnare) né è un sofista, perché non pretende di rendere gli uomini sapienti. Egli si limita semplicemente a mostrare loro che non sono sapienti, che, in realtà, nessuno lo è»⁵. Il fatto è che il pensare implica la conoscenza dell'ignoranza, quella propria e quella degli altri, non la esclude e non se ne esclude. È molto semplice:

pensare ed essere veramente vivi sono lo stesso, e ciò implica che il pensiero debba cominciare sempre da capo; si tratta d'una attività che è tutt'uno con il vivere, che si occupa di concetti come giustizia, felicità, virtù, offertici dal linguaggio stesso per esprimere il significato di tutto ciò che accade nella vita, che ci capita quando siamo vivi⁶.

3. Ricordo che i quattro giovani veneziani che avrebbero accusato di ignoranza Petrarca sono:

Guido Bagnolo, Zaccaria Contarini, Leonardo Dandolo, Tommaso Talenti.

4. F. Petrarca, *De ignorantia*, cit., pp. 293-295.

5. H. Arendt, *La vita della mente*, cit., p. 267.

6. Ivi, p. 272.

Uscire dalla latebra, dal silenzio, dall'ombra, sia pure per gli schiaffi dell'invidia altrui (Di, I, 2), sia pure sulla scia dell'indignazione e del dolore, vuol dire individuare un lettore qualsiasi impegnato nel comprendere, come il gruppo di lettori impliciti e amici («Date veniam, amici; et tu, lector, quisquis es, parce, oro», Di, I, 3). Nelle prime battute del *De ignorantia* si configura l'ascolto di un lettore sconosciuto, *quisquis es*, e di un lettore notissimo, l'amico Donato Albanzani, al quale l'opera è dedicata, ma questo vincolo della buona fede amicale estesa anche allo sconosciuto implica un avvicinamento a coloro che sembravano amici. Anzi, come spiega la citazione storica (Cesare deve stare vicino a Tolomeo per sconfiggerlo, Gofiro deve abbracciare uno dei congiurati perché i suoi lo possano trafiggere) (Di, I, 5-7), occorre evitare l'opposizione frontale a distanza nella sfida e impegnarsi nel corpo a corpo. Per colpire con la punta della penna, come con il pungiglione dell'ape, occorre stare a contatto diretto con chi si riteneva amico e si dimostra, nella più classica delle similitudini, come serpe allevata in seno. Il riferimento petrarchesco alla serpe, come puntualmente annota Fenzi nel suo commento⁷, e il riferimento agli iniqui amplessi che l'amicizia nutre in seno (Di, I, 8) non possono non far pensare a una sorta di catena indissociabile di attrazione-repulsione, e sia pure nell'ambito della seduzione amicale, che confina comunque con molti aspetti del piacere, compreso quello dello smascheramento o riconoscimento.

L'antefatto alla descrizione dell'avvenimento si trasforma in un'evidente teatralizzazione dell'azione della potente macchina della scrittura provvista di un prezioso avvertimento riguardo alla carica sovvertitrice della parola, oltre a dare puntuale dimostrazione di una retorica dell'autodifesa dotata di una così temibile artiglieria che è incredibile pensare a un avversario invidioso tanto incosciente da sottovalutarla. Dunque, se i destinatari visibili del discorso sono i lettori privilegiati, di cui abbiamo parlato, è ben chiaro che i destinatari indiretti sono i quattro falsi amici colpevoli di un'invidia che Petrarca proclama infondata e inspiegabile, mentre sa bene che l'invidia è sempre fondata e spiegabile, come sa che all'interpretazione corretta di quell'invidia è legata la motivazione forte dell'inimitabile, irraggiungibile, *auctoritas* dello scrittore. L'invidia spesso non è concepibile dallo stesso invidiato («Quid? Nescio, fateor, et inquirens stupeo», Di, I, 13), e in generale è concetto fallace, difficilmente definibile, vischioso e subdolo, perché ferisce da lontano (Di, I, 5). O, come è per Seneca, perché l'invidia si muove fra ciò che le sta vicino, e per questo motivo siamo portati ad

7. F. Petrarca, *De ignorantia*, cit., p. 328.

ammirare maggiormente ciò che ci sta lontano⁸. Comunque, lo stupore dell'invidiato nasconde il piacere indiretto della possibilità autocelebrativa, ivi compresa la possibilità dell'autoritratto ideale di fatto attuata nelle pagine del *De ignorantia*. Per effetto inverso i detrattori attribuiscono implicitamente maggiore autorità al bersaglio delle loro frecce, e quella definizione di uomo buono, ignorante e idiota (Di, II, 16), nella sua pochezza e superficialità concede l'ennesimo piacere all'*auctoritas* dell'*outsider*. Si tratta di un'interpretazione che, nonostante l'apparenza, incentiva l'autorappresentazione dell'invidiato che è l'ignorante e che può vantare il proprio primato d'autorità quando si nasconde mostrandosi nella nicchia dell'ignoranza.

Auctoritas scriptoris

A questo punto l'attacco inferto all'autorità del letterato merita una riflessione particolare. Che Petrarca ricorra a questo proposito, e qui per la prima volta, ad Agostino, adattato alla bisogna (e qui anche a Cicerone che stima il carattere ma non la concezione di Epicuro) ha una conseguenza rilevante: «Ita plane eo reditum, quod de Ambrosio suo narrat Augustinus: "Amare" inquit "eum cepi, non tanquam doctorem veri, sed tanquam hominem benignum in me"» (Di, II, 18); «Così, siamo semplicemente tornati a quello che Agostino dice del suo Ambrogio: "Cominciai ad amarlo – racconta – non in quanto maestro di verità, ma piuttosto come un uomo che mi voleva bene"». In effetti Agostino nelle *Confessiones* (V, 13) racconta della seduzione della parola di Ambrogio, che produce i suoi effetti anche se l'ascoltatore è pregiudizialmente disinteressato o addirittura infastidito dagli argomenti specifici, ed è allora che Agostino percepisce il gusto di quelle parole («Veniebant in animum meum simul cum verbis, quae diligebam, res etiam, quas neglegebam» (*Confessiones*, V, 14). Un *diligere* piuttosto che *negligere* tale da attivare l'attenzione sulla seduzione della parola, sulla persuasione dell'ascolto, sulla qualità del linguaggio che attrae prima ancora di costringere all'obbedienza la ragione, insomma preda di significanti che dapprima mettono tra parentesi le motivazioni del significato. Ce lo possiamo immaginare questo Petrarca che trova fra le righe delle sue *auctoritates* una rete ipotestuale di riferimenti indiretti, cercati con la stessa

8. Seneca, *De brevitate vitae*, X, 20. Cfr. L. A. Seneca, *Dialoghi*, a cura di G. Viansino, vol. II, Mondadori, Milano 1993, pp. 330-331.

9. F. Petrarca, *De ignorantia*, cit., p. 187.

attenzione che, come ha scritto Vincenzo Fera, lo porta a un uso personalizzato della filologia, tanto che «il suo obiettivo non fu mai di ricostruire *tout court* per natura squisitamente ecdotica il testo corrotto di un autore, ma solo di ridare un senso plausibile a brani destinati a essere utilizzati nelle sue scritture artistiche ed erudite»¹⁰. E però l'attenzione dello scrittore al testo segue un "senso plausibile" utilizzato con finalità ermeneutiche rispetto ai propri interessi immediati. È comunque lo stesso Petrarca che nel *De ignorantia* mette sull'avviso i lettori riguardo ai commentatori di opere altrui, *scribendi avidi*, che non hanno il coraggio di scriverne di proprie (Di, IV, 156).

Al di là della norma argomentativa, le citazioni sono utilizzate da Petrarca come puntelli appariscenti per la protezione e insieme la decostruzione di quella nicchia da letterato buono, ignorante e idiota, e segnano nell'insieme del loro distendersi, punto per punto, una sorta di percorso che ha il pregio di dire ben oltre il discorso in atto. La disseminazione delle incidenze petrarchesche chiama in causa le *authoritates* a lui congeniali non tanto per l'intento dimostrativo di un sapere, intento del quale il primato del poeta non ha bisogno, quanto per la provocazione di effetti indiretti che agiscano sul lettore, come la voce affettuosa di Ambrogio che colpisce con la sua traccia insieme alla benevolenza nei confronti di Agostino. Ciò avviene perché la figura di riferimento, date per buone le sue argomentazioni, entra in gioco con la propria presenza familiare.

Nel caso della citazione agostiniana è in primo piano l'importanza della *benignitas* in quanto canale affettivo necessario, così come il rispetto per la persona è fatto salvo pur senza la condivisione delle idee, secondo il pensiero di Cicerone. Una *benignitas*, dunque, che dovrebbe creare il clima necessario alla comunicazione, opponendosi naturalmente al veleno della diatriba e delle insinuazioni maligne, alla subdola diceria, che rendono sterile ogni dialogo, così che i propagatori di quel *latens virus*, che è l'invidia (Di, II, 20), dovrebbero imparare a tenere a freno la lingua perché corrono il rischio di disper-

10. V. Fera, *Genesi del metodo filologico in età umanistica*, in V. Fera, S. Villari, P. Italia, G. Frosini, *Quattro conversazioni di filologia*, Biblioteca Ambrosiana, Bulzoni editore, Milano-Roma 2016, p. 5. Per molti interpreti dell'opera la critica petrarchesca all'aristotelismo è preoccupazione preminente, da collegare comunque alle preoccupazioni filologiche del poeta. Cfr. M. Ariani, *Petrarca*, Salerno editrice, Roma 1999, p. 164: «Petrarca nega ogni validità scientifica alle pretese razionalistiche e naturalistiche degli aristotelici, che si arrovelano grottescamente su testi corrotti e peggio tradotti (notevolissimo, in proposito, l'acume filologico dell'attento postillatore dei classici) [...], ignorando il fine di ogni filosofia consapevole che precipita tutto a morte».

dere, impoverendolo, il valore della parola. Si badi bene che Petrarca diserta una riflessione diretta sul tema della menzogna, probabilmente per due motivi: sia perché egli progressivamente include il tema dell'ignoranza fra le possibilità del dotto, in modo del tutto socratico, sia perché il percorso della menzogna, della finzione, dell'invenzione, della contraffazione, della manipolazione, lo riguardano molto direttamente e in positivo. E veniamo alla cultura letteraria, volgarmente ritenuta origine di demenza e di superbia (Di, II, 23): un sapere fantastico di cui Petrarca comunque fa sfoggio sminuzzando un bestiario di false descrizioni a uso di scribi dottissimi che credono così di accedere direttamente a idee aristoteliche (Di, II, 26). L'ignoranza è attribuita al letterato sia pur contro la fama e il consenso che questi ha goduto e gode presso le *auctoritates* del presente (le credenziali petrarchesche annoverano Roberto re di Sicilia, tre Pontefici, l'Imperatore Carlo IV di Boemia), grazie al potere dell'eloquenza e non per altri meriti. La difesa della fama comporta che lo scrittore letterato esponga (e Petrarca lo fa con piacere) i dettagli mondani della propria autorevolezza. L'argomento incriminato è appunto, come dicevo, lo specifico del linguaggio eloquente, elegante e pregevole ma privo di *scientia* (Di, 31). Per molto tempo si è interpretato il *De ignorantia* come una perspicace autodifesa che, passando al contrattacco, colpirebbe le lacune dell'aristotelismo (e in esso quelle di Averroè). Anche in questo caso si tratta di un'argomentazione di superficie che oggi naturalmente appare come la sfumatura di un profilo intellettuale. In gioco, là dove Petrarca indica uno *scribendi stilum*, vi è molto di più: qui si forma la consapevolezza moderna dell'autentica forza di un linguaggio che, anche se non in modo del tutto indipendente dalla convenzione, affronta lo spazio incognito del processo creativo e marca i caratteri di quella voce autoriale, che affrancano dal limitante ruolo del letterato, disegnando un immaginario del tutto singolare e inedito, capace di nutrirsi del miele dell'originalità senza rinunciare al percorso della conoscenza delle care *auctoritates*, ma spingendosi oltre, sulla scia di quella *voluptas scribendi* come *voluptas canendi*, così bene postillata da Adelia Noferi¹¹. Era inevitabile che proprio un poeta con la complessa formazione di Petrarca comprendesse quanto ha incisivamente intuito Erich Auerbach, ovvero che «tutti noi (ma specialmente gli artisti moderni, almeno a partire dal Petrarca), facilmente diven-

11. Cfr. A. Noferi, "*Voluptas canendi, voluptas scribendi*": divagazioni sulla vocalità in Petrarca, in Id., *Frammenti per i fragmenta di Petrarca*, a cura e con una nota di L. Tassoni, Bulzoni, Roma 2001, pp. 197-228; e «Petrarca tra la *voluptas dolendi* e la *voluptas scribendi*», in *Paragone. Letteratura*, nn. 55-56, agosto-dicembre 2004, pp. 50-61.

tiamo attori della nostra indole»¹². Il duplice aspetto di una *voluptas* come energia di un processo creativo prossimo alla propria originalità, in senso moderno, consente allo scrittore di muoversi concretamente entro un pensiero diretto dalla sostanza della parola.

Petrarca è sì ignorante per i suoi detrattori subdoli, ma prepotentemente ignorante, perché parla in una lingua diversa da quella della norma retorico-formale dei suoi “emuli” invidiosi. Il suo “sapere”, la sua *scientia*, non sono un obbiettivo pubblico ma un bene materiale che produce effetti molto al di sopra delle capacità dei suoi detrattori, accecati senz’altro dall’immagine pubblica di piena autorevolezza che Petrarca impone al ruolo del poeta. Prudentemente e con intelligente consapevolezza dell’orizzonte d’attesa della propria epoca, Petrarca concede all’eterogeneità della sua *audience* varie parti di sé, e intanto lavora sul genere, sulla forma, sul senso, con paziente attesa per gli effetti scandalosi della sua finzione (persino nel gioco che manipola il tempo e lo adatta, appunto, alla sua indole, alle sue esigenze, tra autobiografia e autoritratto, non trasparenti e irrispettosamente trasgressive)¹³.

Virtus illiterata

D’altra parte, l’immagine che Petrarca dà di sé nel *De ignorantia*, in opposizione a quella che pensa gli sia attribuita dai suoi detrattori, riguarda l’*humana cupiditas* di chi con passione avrebbe avuto voglia d’essere sia dotto sia buono (Di, II, 34). Ma anche, a questo punto, inverte il piano del discorso: sottrae l’interpretazione del tema dell’ignoranza alle insidie di una opposizione abrupta fra sapere e scrittura, e assume come pietra di paragone un giudice *super partes*, un Dio muto che in questa versione appare più che altro come interlocutore passivo adatto alla ricezione del messaggio, dipinto nell’icona di un metafisico ascolto. Dunque, da un lato troviamo gli ottusi e superbi sedicenti giudici con la loro letterata ignoranza, dall’altro lo scrittore stesso forte della propria *virtus illiterata* (Di, II, 37) e di una presunta (e certo ipocrita) fragilità e umiltà, riferibili a lui come «sine literis bonus». E qui dobbiamo fare attenzione a non seguire alla lettera il gioco nel quale frequentemente Petrarca attira il proprio lettore, fedele o infedele che sia, ovvero il tranello della *reductio humilis* che, tutto sommato, produce un sorprendente effetto: ritaglia su misu-

12. E. Auerbach, *Da Montaigne a Proust*, Garzanti, Milano 1973, p. 199.

13. Valga per tutti F. Rico, *I venerdì di Petrarca*, Adelphi, Milano 2016.

ra la nicchia dell'*outsider* e la trasforma in spazio autonomo, là dove la fragilità o, come scrive più sopra, l'instabilità creano una condizione del tutto nuova, uno scenario sorprendente per l'uomo che ora prova la sua voce dall'interno di esso, perché gli consentono l'alibi del provvisorio, del mutamento, della vanità. In definitiva il riconoscimento della propria ignoranza («ego ipse recogitans quam multa michi desint ad id quo sciendi avida mens suspirat, ignorantiam meam dolens ac tacitus recognosco», Di, III, 41) ha, come ho già detto, un sapore socratico, e dunque non vale tanto come richiamo a un equilibrato accertamento dell'imperfezione quanto come spinta data dal desiderio di conoscenza: sono le cose che gli mancano a indurlo a cercare. Questa scoperta della mancanza (Di, III, 41) è un argomento forte dell'opera, e senz'altro uno dei più solidi e funzionali all'intera poetica petrarchesca.

Sed ad me revertor (Di, III, 44): la falsa resa dell'ignorante che scrive somiglia in effetti a una dichiarazione d'intenti, là dove è posta in primo piano la legge ineludibile del mutamento e dell'invecchiamento che consuma il corpo, legge però messa sotto scacco proprio in quel luogo privilegiato che è la scrittura poetica. Il pensiero scorre come il fiume Po con la barchetta su cui Petrarca scrive le sue riflessioni fluttuanti, e in questo ondeggiare deviando la parola poetica esorcizza la dinamica della dispersione e dell'annullamento, e all'attraente e fragile *vanitas vanitatum* dà senso nell'elaborazione del discorso che converte, sposta, modifica e sospende le ragioni del tempo.

Rerum coherentium cathena

Cosa ci ha detto Petrarca a proposito delle cose che mancano? Il modo in cui la riflessione procede nel *libellus* potrebbe essere rappresentato come un susseguirsi di anelli tematici che si raccordano fra loro, anelli tematici che derivano la loro coerenza dall'uso di vari generi: retorica citazionale, autobiografia, autoritratto, confessione, diario, epistola, interpretazione esegetica. Il discorso del *De ignorantia* procede come se l'io fosse trascinato da una sequela di elementi concatenati, «evectus [...] sum rerum coherentium cathena» (IV, 135), e si concentra sul problema, dibattutissimo dai commentatori, della critica ad Aristotele e ai moderni aristotelici, soprattutto relativamente alla concezione dell'etica. Qui Petrarca si porta, per così dire, in campo nemico, giacché affronta alcune delle argomentazioni che probabilmente gli avevano procurato le critiche irrispettose di ignoranza da parte dei suoi più giovani

interlocutori. Pur senza entrare nel ginepraio di questioni del tutto inattuali, benché senza dubbio nevralgiche per la conversazione dei e con i sodali petrarcheschi, riconosceremo che il punto di vista di Petrarca è ancora una volta esclusivo e non rinunciatario, e soprattutto non trascureremo il nesso analogico da lui indotto fra mancanza e felicità, naturalmente *sub specie Petrarchae*. Quale l'errore riconoscibile in Aristotele e negli aristotelici suoi interpreti? Seguiamo con attenzione l'esposizione accurata che ci offre il *libellus*:

Fingebant sibi ille et reliqui quod optabant, et quod naturaliter optant omnes, cuiusque contrarium optare potest nemo, felicitatem dico, quam verbis ornatam, absentem velut amicam canentes, non videbant, gaudebantque de nichilo, prorsus quasi somnio beati, vere autem miseri vicineque mortis tonitru ad miseriam excitandi, apertisque oculis conspecturi quenam esse tilla felicitas de qua somniando tractaverant. (IV, 65)

Egli e gli altri si costruivano il simulacro di quello che desideravano e che naturalmente tutti vogliono e il cui contrario nessuno può volere: quello della felicità, ripeto, e la ornavano di parole e la cantavano come fosse l'amata lontana, ma non la vedevano e godevano di una cosa inesistente, felici come lo si può essere in sogno. Ma erano in realtà degli sventurati, destinati ad essere svegliati alla loro miseria dal tuono della morte imminente e a dover contemplare ad occhi aperti quale mai fosse quella felicità della quale avevano fantasticato dormendo¹⁴.

Si tratta davvero di un errore? È forse un errore inseguire l'impossibile felicità come se fosse l'amata lontana e cantarla con l'ornamento delle parole, e provare piacere per una cosa inesistente che viene cantata in sogno perché immagine della finzione e della fantasia? Se sì, si tratta di un magnifico errore condiviso da Petrarca a tal punto da avere elaborato su di esso la poetica dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Che consiste appunto nel fingersi ciò che si desidera e che è assente e lontano, ornarlo di parole, cantare appunto l'amica assente, la figura che non è vista al momento né visibile quando la si canta, e che procura un godimento apparentemente provocato dal nulla, e sentirsi beati come in sogno, infine scoprirsi preda della miseria di chi infelice percepisce la morte vicina, e a occhi aperti scoprire che la felicità è assente e solo la parola, nel suo inseguimento, concede tracce di una presenza possibile. È quanto avviene, come tutti sanno, all'interno del fitto e articolato percorso del *Canzoniere*.

14. F. Petrarca, *De ignorantia*, cit., p. 219.

Ornare il desiderio con parole, o meglio parlare le parole del desiderio che mette in primo piano la mancanza, e cantare la figura amata lontana, è il formidabile alibi di tutta una vita, e non nel senso che si insegue una possibile felicità (Petrarca, malgrado le pretestuose riflessioni anti-aristoteliche, sa benissimo che nessun Dio potrebbe garantirne l'esito).

Di seguito al brano di condanna della felicità secondo l'interpretazione di Aristotele, si offre al lettore del *De ignorantia* un consiglio, ovvero l'invito ad approfondire uno dei testi di riferimento tra i più cari al poeta: il libro XIII del *De Trinitate* di Agostino. Esso dovrebbe costituire il contravveleno alla deprecata tesi aristotelica intorno alla felicità, e invece, dal nostro punto di vista, porta altra acqua al mulino del tracciato metapoetico. Agostino interpreta sì la complementarità fra conoscenza come scienza e conoscenza per fede (*De Trinitate*, 13, 1, 2-3), ma indica chiaramente un tipo di immaginazione che fa ricorso alla memoria per attingere alla conoscenza («Hominem autem Ioannem in phantasia cogitamus, quae de humanae naturae notitia impressa est nostrae memoriae»). Memoria, rimembranza, immaginazione, riguardo alla figura assente, comportano certamente un investimento dal punto di vista della poetica petrarchesca. Agostino parla appunto di immagini impresse nella memoria («et per ipsorum imagines quas memoria tenemos, etiam absentia cogitamus», *De Trinitate*, 13, 1, 3) in relazione al pensiero dell'assenza. Persino il significato delle parole è come una conoscenza conservata nella memoria (ivi, 13, 1, 4). Più in generale qui Agostino si interroga sulla capacità umana di ricevere quell'eterna felicità che desidera (ivi, 13, 9, 12). Naturalmente il problema più generale della felicità e del suo contrario («Omnis igitur, inquam, qui quod uult non habet, miser est», *De beata vita*, 1, 11) riguarda chi è infelice perché non ha ciò che vuole. Non è un caso, fra l'altro, che la risoluzione dello specifico problema concettuale nel *libellus* petrarchesco, con una sintetica deduzione, sia assicurata da una sinossi praticamente di derivazione agostiniana, tale da garantire in modo anagogico il nesso con la felicità mediante la conoscenza di Dio e dell'amore, giacché è questa l'unica fonte di felicità (Di, IV, 149-150).

Diciamo che Petrarca chiama in causa l'autorità di Agostino anche perché in generale il proprio linguaggio di scrittore non filosofo, e per di più difensore impacciato della fede, tramite un agostinismo di riflesso ha maggiore agio nel mettere tra parentesi questa teologia finalizzata, mentre può divagare su temi strettamente legati e ben puntellati alla sua poetica, per come lo stesso scrittore potesse allora percepirli. Non per nulla di seguito all'invito a consi-

derare il *De Trinitate* come guida, il riferimento netto è al *De natura Deorum* di Cicerone, spostata l'asse dalla parte pagana e più agevolmente laica. Con queste frecce mirate agli ipotesti è come se Petrarca ci dicesse che gli occorre liquidare formalmente un argomento di fondo, che è del tutto convenzionale (ma anche per ragioni di coerenza con la propria immagine pubblica), e contemporaneamente muove il pensiero in direzioni a lui più congeniali e sicuramente non dottrinarie, più informali e poeticamente originali. Ecco, ad esempio, che, se Agostino introduce alla concezione complementare fra conoscenza come scienza e per fede, Petrarca ha a cuore che non si distrugga il concetto di segreto e di mistero (tanto verso Dio quanto verso Laura) (Di, IV, 68-69), in modo da proteggere una delle fonti della poesia *tout court* e incentivo alla modulazione della finzione.

Il problema della felicità, messo fra parentesi agostiniane e ritrattazioni ciceroniane, ha come scopo quello di far riflettere sull'irraggiungibile oggetto, sulla sua mancanza e sulla sua perdita, che coincide con la *res amissa* di Agostino (la cosa che sappiamo di aver perso senza sapere di averla ricevuta in dono, come ricorda Giorgio Caproni in uno dei suoi libri più belli).

Incidentiae

Le bellissime pagine sulla creazione del mondo dal caos, *hyle, silva* (Di, IV, 129), e la relazione conseguente fra l'ipotesi di un tempo infinito e un tempo finito umano diventano parte coinvolgente in questo ragionamento per molti versi autoreferenziale, senza che il poeta lo dia a vedere (Agostino e Cicerone, soprattutto, ne sono i mentori). Nella riflessione sul tempo eterno rispetto al tempo determinato, in questa coesistenza riguardante l'umana natura, si inserisce un'incidenza non occasionale, quella delle «*mutationes rerum varias*» (Di, IV, 135), del mutamento di tutte le cose e di vario genere, che non può non proiettarci all'interno di una cornice moderna, tale da ricontestualizzare le finalità dell'intero percorso decostruttivo dei luoghi comuni dell'ignoranza.

Questa incidenza e inferenza tutta petrarchesca è inserita, appunto, in una legittima quanto poco originale disamina del principio della creazione, divina o immanente che sia. E costituisce la sottile prosecuzione dell'esposizione aperta sul fiume impetuoso delle conoscenze, mentre l'ignorante buono e idiota, che sta parlando (scrivendo su quello stesso fiume), è pronto a scagliare il suo fendente definitivo contro i detrattori. Teniamo d'occhio l'illu-

minante sequenza delle enunciazioni metadiscorsive e autoreferenziali che troviamo soprattutto nell'ultima parte dell'opera. Eccone alcuni esempi: i filosofi che dicono molte menzogne (IV, 138), il desiderio di introdurre solo degli incisi (quegli incisi che in effetti sono il discorso) (Di, IV, 165), l'immagine di sé che vaga intorno alla propria ignoranza e indulge sugli umori della sua penna («calamo nimis indulgeo») (Di, V, 168), il fatto di essere incapace di sollevare le parti inferiori della propria anima sicché continuino ad aderire alla terra e a umane questioni (Di, V, 169), la confessione di dedicarsi a occupazioni varie e nocive (nocive perché varie, frammentarie, come la poesia?) (Di, V, 170), la decisione di andare talvolta, come nel caso dell'eleganza ciceroniana, in direzione opposta ai suoi autori per non imitarli (Di, V, 172), l'ammissione, fatta al suo lettore dedicatario, di non riuscire a concludere il corso della scrittura perché qualcosa sempre si aggiunge e rallenta il corso dell'opera (la divagazione della scrittura) (Di, VI, 194), e la scoperta che si potrebbero addirittura scrivere volumi, e non solo una lettera, sul tema dell'ignoranza che, dunque, non è solo dell'autore quanto di molti altri, ovvero socraticamente di tutti, proiezione inevitabile (Di, VI, 194-195).

Noi lettori del *De ignorantia* dobbiamo anche tener conto che in più parti dell'opera Petrarca suggerisce e ritrae la propria figura di autore alle prese con la scrittura, in uno spazio che abita e che percorre con movimenti, mutamenti, spostamenti, di modo che l'immagine del suo pensiero coincida con l'immagine dello scrittore a lavoro, disegno che i lettori devono avere ben presente, devono percepire persino nei risvolti di questa autodichiarazione di *auctoritas*. Dunque, nel momento in cui spinge le argomentazioni verso la decostruzione di un aristotelismo ottuso e di superficie, il poeta traccia il proprio profilo, si fa percepire come presenza inevitabile del testo, nel testo, mentre tutto il resto, compresa la presupposta e avvelenata congiura contro il suo stato di scrittore sapiente, fa parte di un gioco pretestuoso, che accontenta il lettore convenzionale. Proprio l'articolazione mutevole e discontinua del disegno, segnato da incisi, digressioni, compiacimenti, confessioni, ci dice che il discorso stesso porta in sé ad altri effetti. E per questa via Petrarca giunge ad affermare la relatività stessa del concetto di ignoranza (Di, VI, 196-201), che in ogni caso riguarda ciascuno e nei modi più diversi. Sull'altro versante la liquidazione finale dell'invidia, che muove all'accusa di ignoranza, riguarda il suo essere dettata da una passione subdola e invasiva per colpire ovviamente le invidiabili *auctoritates* chiamate a testimoniare la banalità che la origina. Qui il pensiero petrarchesco compie un giro circolare, tornando alle argo-

mentazioni da cui era partito: il fatto che il clamore di tanta invidia sottragga alla quiete della riflessione chi ne è bersaglio, e che quelle grida irrompano nel silenzio creativo della quotidianità, può essere stemperato solo dalla coscienza d'essere uomini illustri, e dunque capaci di neutralizzare tante insidie e di autodisciplinarsi (Di, VI, 215-216).

Di questo *autogenic training* Petrarca rende merito nelle ultime enunciazioni del *De ignorantia*, nella quiescente ed esemplare posizione che conferma l'andamento della *climax* descritta dal libello, con il ricorso a un'imprevista e amorevole offerta conciliante, laddove sta in agguato, proprio nella mielosa *benignitas*, l'antifrastico pungiglione forse non più dell'ape ma dello scorpione:

Nil superest aliud, nisi, ut non dicam te et aliquot paucos, qui ad amandum non egetis stimulis, sed amicos reliquos censoresque simul meos precer atque obsecrem ut deinceps me, etsi non ut hominem literatum, at ut virum bonum, si ne id quidem, ut amicum, denique si amici nomen pre virtutis inopia non meremur, at saltem ut benivolum at amantem ament. (Di, VI, 220)

Non mi resta altro che pregare e scongiurare non dico te e pochi altri che non avete bisogno di sollecitazioni per amarmi, ma tutti gli amici restanti e con loro i miei censori, che d'ora in poi mi amino: se non come letterato, almeno come uomo buono, e se non come uomo buono, almeno come amico, e se infine per poca virtù non merito neppure il nome di amico, almeno come uno che vuole loro bene e li ama¹⁵.

15. Ivi, p. 315.

Autorità e autorevolezza del principe di Machiavelli

Gian Mario Anselmi

Università di Bologna

Abstract

The presentation tackles the centrality of Machiavelli's political thought and stylistic quality, particularly those of the *Principe* in modern culture. The analysis focuses on some chapters and fragments of the work where the laic ethics of a new type of politics is linked with genius anthropological interpretations on the nature of man in its dimension as governed being and as governing being, by giving way to political literature which will set Renaissance as the essential reference point until the present day.

Keywords

politics, Renaissance, nature, modernity

Crediamo che vi siano molti buoni motivi per leggere le grandi opere politiche di Machiavelli e in particolare il *Principe*: innanzitutto perché questi testi rappresentano il nucleo portante della riflessione teorica di Machiavelli nonché il cuore del moderno pensiero politico; ovvero, per certi aspetti sono tra i pochi, grandissimi testi che fondano la modernità in quanto tale. Essi perciò parlano ancora al lettore contemporaneo in un modo inquietante e ansioso: gli eventi ora liberatori ora tragici ora imprevedibili degli ultimi anni e degli ultimissimi tempi, lungi dal farci collocare definitivamente in soffitta Machiavelli, ci spingono ancora a interrogarlo e a ritrovare nelle sue pagine la lucida analisi e l'appassionata frequentazione di alcuni dei grandi temi della nostra società e dei suoi travagli. Sia per ciò che attiene al ruolo dei soggetti politici rispetto ai condizionamenti storici e oggettivi, sia per ciò che riguarda la riflessione sui momenti di grande crisi e sulle possibilità di loro risoluzione, sia (ma la

serie potrebbe essere ben altrimenti estensibile) per ciò che è connesso con il cuore tragico, spregiudicato, duro, militare che coesiste con il costituirsi stesso della politica.

Ma queste opere rappresentano anche la sfida di Machiavelli a generi letterari ben consolidati, gli statuti dei quali egli rivisita modificandone in modo rivoluzionario l'assetto genetico: tutti sono costretti, dopo Machiavelli, a misurarsi con l'alterità che è possibile perseguire di là da ogni frontiera troppo dogmatica, attraverso la letteratura in quanto tale, là dove non se ne ossifichino e paralizzino le procedure.

Né questo accade a caso in una tradizione come quella italiana: una tradizione, val la pena ribadirlo, al centro della quale, da Dante in poi, si accampa con un ruolo decisivo la letteratura, che si consolida rapidamente (e fino ai nostri giorni) come il luogo per eccellenza deputato alla proposizione, alla sedimentazione, alla discussione dei più rilevanti snodi conoscitivi. In altre parole, non avevano tutti i torti Foscolo e De Sanctis (ma occorrerebbe non a caso dire anche: Croce e Gramsci) a interpretare la storia della letteratura italiana come l'asse per interpretare la storia stessa della identità nazionale e del suo tormentato confronto con gli sviluppi del mondo occidentale. Se quindi nelle procedure di ermeneutica, che è innanzitutto ermeneutica letteraria, è possibile rintracciare una sorta di statuto fondante della tradizione italiana, poco c'è da stupirsi che Machiavelli abbia deciso di accampare la sua riflessione in alcuni dei luoghi letterari a più intensa stratificazione, e ritessendone a un livello altissimo la stessa partitura stilistica. Così accade che nel *Principe* il genere «trattato» esca dalle secche consolidate delle frigide partizioni delle scuole filosofiche di ascendenza scolastica o dai furori, tutti retorici e astratti, di tanti entusiasti umanisti, per trasformarsi nell'incalzante, aggressivo testo in cui davvero e fino in fondo (come già Valla aveva auspicato) *verba* e *res*, stile e sangue, si coniugano in modo tanto mirabile quanto inestricabile.

Qui un punto preme però sottolineare in modo prioritario, giacché esso è tanto cospicuo quanto non sempre adeguatamente delucidato: se un senso fondante si volesse attribuire al pensiero di Machiavelli, andrebbe sicuramente identificato nella tensione liberatoria e liberatrice che lo attraversa.

Il titanico sforzo in cui si cimenta Machiavelli è di liberare, in ultima istanza, l'uomo, come individuo e come soggetto politico, dai pressanti condizionamenti, fisici, naturali, ideologici, oggettivi in altre parole, in cui è calato. La Virtù cara a Machiavelli è la scoperta sconvolgente e audace della politica come terreno in cui tentare di porre mano alla realtà per aggredirla e modi-

ficarla, senza essere sopraffatti dal suo stesso imprevedibile dipanarsi (ovvero dalla Fortuna, per usare la felicissima terminologia machiavelliana, che già la più rivoluzionaria tradizione umanistica, da Leon Battista Alberti a Lorenzo Valla, aveva ben insegnato a sillabare).

Se Dante infatti (autore carissimo a Machiavelli) crede che l'uomo sia già libero (memorabili le terzine su Marco Lombardo) e che la sua vera perdita, il suo vero peccato consistano proprio nell'usare al peggio questa libertà o addirittura nel negarla per abbandonarsi al fatalistico correre degli eventi e degli istinti, Machiavelli, all'opposto, ritiene che l'uomo debba essere liberato: la politica è appunto l'arte di sciogliere le catene che ci legano, a volte pare in modo quasi inestricabile, alle nostre radici ferine, ai sommovimenti della natura, all'arbitrio senza regole dell'egoismo più brutale e devastante. Se Dante, ancora cristianamente, pensa che l'uomo abbia la sua radice ultima nella bontà e nell'amore, Machiavelli senza infingimenti ritiene che l'uomo sia impastato e condizionato da bisogni istintivi così radicali che la sua origine debba collocarsi nell'egoismo e nella ferocia. Di qui la necessità di «leggi» e di «savi datori di leggi», di energici governanti, di adeguati soggetti politici capaci di trasformare questa linfa istintuale ricchissima ma anche distruttiva in energia positiva per il dominio di sé e del mondo, per l'equilibrato crescere delle società e degli Stati, per un più armonico rapporto tra governanti e governati (appunto, la celebre metafora del Centauro come simbolo di questo nuovo Principe).

Tutto ciò, ovviamente, presuppone che ci si sappia avvicinare alla realtà senza mistificanti ideologie: la realtà va letta, per Machiavelli, per come essa è e non per come vorremmo a tutti i costi che fosse. Il luogo della politica proprio per questo è il luogo dell'audacia, della spregiudicatezza, del sapere quale peso vi esercitano il sangue, il dolore, l'inganno: ma l'obiettivo non è l'esercizio del potere fine a se stesso (Machiavelli bollerà d'infamia tiranni e tirannide) bensì la piena liberazione dell'uomo dalle pastoie in cui è vincolato. Il *Principe*, i *Discorsi*, l'*Arte della guerra* sono in realtà tra le pagine più decisive messe in campo in tutti i tempi al fine di emancipare, sono trattati per la libertà: qui, in questo profondo nodo concettuale, si spiega la mai sopita vocazione repubblicana di Machiavelli nonché lo spessore davvero etico della sua spregiudicata proposta politica.

La filigrana di questo percorso si colloca entro una particolare lettura dei testi classici che è anch'essa fondante dello statuto principale del Rinascimento: Leonardo Bruni che rivisita Livio, Leon Battista Alberti che frequenta Luciano e Aristotele, Valla in cimento su Cicerone e Quintiliano, Marsilio Ficino che

rilegge e chiosa Platone o Beroaldo che glossa con sapienza sconfinata Apuleio, rappresentano solo le punte più eclatanti di una grandiosa stagione di «letture» e di «lettori», di «scritture» e di «riscritture» dispiegate su uno spartito amplissimo, capace di dare voce alle infinite suggestioni che un vero e proprio «cosmo» ritrovato porta a evocare. E non si è usata la parola «cosmo» a caso, se solo si pensi a Machiavelli lettore sì di Livio ma anche in apprendistato precoce su due «poeti del cosmo» per eccellenza quali Dante e Lucrezio, e neppure alieno, come pare ormai assodato, da piste che conducono a un certo aristotelismo radicale di marca averroista, almeno nell'accezione laica e naturalistico-cosmologica che si era ampiamente affermata in molta cultura europea.

Machiavelli, in definitiva, nel varcare audacemente crinali e frontiere che solo in apparenza sembravano inviccinabili, sa anche far fruttare a un altissimo livello le linfe di un'intera stagione propria dell'Umanesimo fiorentino e italiano, collocandone gli statuti al centro stesso del mondo moderno e della sua gestazione¹.

E veniamo ora più da vicino al *Principe*. Il titolo originale dell'opera doveva essere in latino, *De principatibus*, secondo una consuetudine cara a Machiavelli e così lo vediamo attestato infatti in una sua celebre lettera del 1513 all'amico Vettori, ma lo troviamo già volgarizzato nelle prime edizioni del 1532. Fu composto in una fase dolorosa per la vita di Machiavelli: sconfitto dai Medici il partito che faceva capo al Gonfaloniere Soderini, cui Machiavelli aderiva e per cui aveva esercitato per diversi anni incarichi importanti presso la Segreteria della Repubblica, egli fu processato, condannato e allontanato da Firenze. Si rifugiò in un suo podere presso Firenze e lì nel 1513, in forzato esilio, compose, fra gli altri scritti, il *Principe* che probabilmente revisionò in tempi successivi, quasi certamente nel 1514².

1. Cfr. G. M. Anselmi, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Carocci, Roma 2008; Id., *Leggere Machiavelli*, Pàtron, Bologna 2014; G. M. Anselmi, N. Bonazzi, *Niccolò Machiavelli*, Le Monnier, Milano 2011; G. Inglese, *Per Machiavelli*, Carocci, Roma 2006; U. Dotti, *Machiavelli rivoluzionario*, Carocci, Roma 2003; E. Cutinelli-Rendina, *Introduzione a Machiavelli*, Laterza, Roma-Bari 1999; J. G. A. Pocock, *Il momento machiavelliano*, il Mulino, Bologna 1980; F. Bausi, *Machiavelli*, Salerno Ed., Roma 2005; G. Sasso, G. Inglese (cura di), *Enciclopedia Machiavelli*, 3 voll., Treccani, Roma 2014.
2. A parte ovviamente le due fondamentali Edizioni critiche del *Principe* (diverse nei presupposti e nell'impostazione metodica), una a cura di Giorgio Inglese e l'altra di Mario Martelli, è bene partire oggi dall'edizione, molto ben curata e commentata, ad opera di R. Ruggiero, Rizzoli (BUR), Milano 2008, con ampia bibliografia critica. Altri commenti significativi sono stati prodotti negli anni da vari studiosi e in particolare meritano una menzione *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze 1971; il commento alle

L'opera, in volgare, consta di ventisei capitoli (ognuno dei quali porta un titolo latino poi volgarizzato), che possono essere suddivisi in tre parti: nella prima (capp. I-XIV), Machiavelli compie un'attenta disamina delle varie tipologie di Stati, affrontando il loro funzionamento, la loro evoluzione storica, la loro organizzazione civile, politica e militare, con particolare attenzione, in quest'ultimo caso, a un problema che gli stava molto a cuore, quello del superamento dell'uso delle milizie mercenarie. Nella seconda parte (capp. XV-XXIII), la più famosa per la sua presunta «immoralità», Machiavelli analizza le doti necessarie al principe, al reggitore di Stati, per mantenere saldo il proprio potere e «in civiltà» la comunità governata, doti improntate a un realismo spregiudicato e inusitato nella precedente trattatistica politica. Nella breve terza parte (capp. XXIV-XXVI), Machiavelli, traendo le conclusioni dalle lucide analisi condotte in precedenza, e accendendo il suo stile di una commossa enfasi retorica, esorta alla fiducia nelle possibilità di intervento dell'uomo, dei soggetti politici nella storia e negli eventi e in particolare incita il Lorenzo de' Medici nipote di Leone X a farsi punto di riferimento per la rinascita dell'Italia e la cacciata degli stranieri dai suoi Stati. Capitoli che ovviamente infiammarono – letti in una chiave particolare – gli uomini del nostro Risorgimento e rimasero tra i più famosi in una certa cultura patriottica e nazionalista italiana.

Il *Principe* fu redatto – è bene ricordarlo (come acutamente fece Gramsci nelle sue notazioni paradigmatiche) – in una fase di crisi e di sconfitta: personale, biografica di Machiavelli, ma anche complessiva dell'Italia del tempo, i cui Stati sembravano incapaci di trovare un ruolo da protagonisti nel contesto europeo e una spinta di rinnovamento della loro compagine interna. Un punto basso e disperato, estremo, la soglia di un baratro che Machiavelli intravede, ma al cui tragico, definitivo inverarsi (a partire dal sacco di Roma del 1527) egli poi non potrà assistere: l'angoscia di questa caduta (di Firenze e di tutta la realtà italiana) coglie Machiavelli fin dal 1513 e – com'era nel suo stile – egli tenta di fornire una risposta adeguata alla scoraggiante gravità dei problemi che si affollavano alla sua consapevolezza politica. Risposta che si muove su alcune direttrici che gli erano ben presenti fin dal suo apprendistato alla segreteria della repubblica fiorentina e testimoniate dai suoi cosiddetti scritti politici minori anteriori al '13. Innanzitutto egli sottolinea la capacità

Opere di Machiavelli che E. Raimondi curò per Mursia (Milano 1966); G. Sasso per La Nuova Italia (Firenze 1985), G. M. Anselmi e C. Varotti per Bollati Boringhieri (Torino 1992) e R. Rinaldi per UTET (Torino 1999). In generale per tutte le opere di Machiavelli è bene accedere all'Edizione Nazionale presso la Salerno Editore, ormai quasi conclusa.

e la possibilità dei soggetti di intervenire – adeguatamente attrezzati e formati – nella realtà «oggettiva» per modificarla e rinnovarla. Ovvero, per usare la terminologia ormai proverbiale di Machiavelli, verificare la possibilità della virtù di contrastare la fortuna, l'oggettivo, imprevedibile svolgersi degli eventi, la barriera stessa della umana progettualità razionale. Si ha la scoperta quindi del terreno specifico della politica come luogo di intervento dei soggetti in un titanico, incessante scontro per la trasformazione della realtà e per il consolidamento delle forme migliori della sua organizzazione civile e sociale. Individuare tale terreno e i modi della sua articolazione vuol dire tra l'altro conoscerlo e praticarlo per quello che esso effettivamente è, non per quello che si vorrebbe che fosse: non si possono truccare le carte o velare le piaghe. Chi si muove nel terreno della politica deve conoscere i compromessi, le violenze, le astuzie, le spregiudicatezze che vi convivono accanto agli slanci ideali, agli atti eroici, al gusto del progetto utopico: ovvero occorre guardare alla «verità effettuale» delle cose come presupposto essenziale per conoscerle prima ancora che per trasformarle (*Principe*, cap. XV).

Un'ansia di conoscenza – scientifica in un certo senso – guida Machiavelli a esplorare i meandri anche più tortuosi e aspri della realtà: occorre davvero a tutti i costi trasformare il mondo e liberare gli uomini dalle catene dell'oggettività ineluttabile (la fortuna); e per questo è necessario un piano di ampio respiro ideale, capace di comprendere al suo interno sia le tappe audaci di quel processo sia i modelli passati che ne hanno forgiato le radici e mostrato l'umana fattibilità. In Machiavelli la storia e gli eroi del mondo antico non sono mai meri *exempla* di ciceroniana ascendenza, statue da venerare e riprodurre nella loro ieratica imm modificabilità: sono la prova tangibile delle possibilità dell'uomo, dei grandi confini della sua capacità progettuale, il concreto – in questo caso sì – *exemplum* dell'inverarsi della virtù vincitrice, una sorta di «rivelazione» laica sul destino dell'uomo nel mondo. Machiavelli è della tempra di quei grandi pensatori moderni che hanno fermamente creduto che conoscere il mondo e la sua storia fosse connaturato con la volontà stessa di trasformarlo: che è poi fiducia nella «trasformazione», contro ogni rassegnazione volta a relegare l'uomo dentro i confini angusti del fatalismo, del provvidenzialismo, del meccanicismo.

Di questa sostanza, insieme etica e politica, è materiata la proposta lucida e coraggiosa, la sfida del *Principe*: di fronte a una situazione disperata, caratterizzata proprio dall'incapacità di capire e agire dei Signori italiani schiacciati dal rapido mutare degli eventi su scala mondiale, Machiavelli, lungi dall'arrendersi, dal cинico rassegnarsi, propone una soluzione estrema che, se non frutterà nell'immediata

contingenza storica per cui fu ideata, diventerà in breve tempo – nel bene e nel male – paradigma stesso della politica come tale, intesa come risposta dell'uomo alla sfida che il tempo, gli eventi, la natura incessantemente gli pongono.

Metodologicamente arcaiche, quindi, e vuote le dispute più o meno dotte che in passato si accesero sulle presunte contraddizioni e lacerazioni tra il Machiavelli «repubblicano» dei *Discorsi* e quello «monarchico» del *Principe*: Sasso, Berlin, Matteucci, Larivaille, Dotti, Inglese, fra gli altri, lo hanno giustamente ribadito. Col *Principe* non era tanto in gioco infatti una banale questione di schieramento ideologico, quanto la natura stessa della politica a una sua prova estrema: il degrado italiano (italiano – si badi – non solo fiorentino) era giunto a un punto tale che occorreva rapidamente sia riconsiderare a fondo la realtà in cui ci si trovava a operare (senza veli e ipocrisia), sia proporre soluzioni adeguate. Forse che l'Italia del primo Cinquecento poteva essere realisticamente tratta fuori dalla sua crisi mortale ricorrendo a un modello repubblicano valido per alcune città-Stato (Firenze, Venezia) ma certamente non adeguato per soluzioni più ampie? La nuova Europa, l'Europa alle cui profonde trasformazioni territoriali e istituzionali Machiavelli aveva sempre guardato con occhi di antesignano, andava ormai riaggregandosi per forti e compatti Stati monarchici a vasto raggio “nazionale” (il referente caro a Machiavelli e a cui egli dedicherà acutissime considerazioni è soprattutto la Francia): di qui la proposta del *Principe*, che tiene conto e del degrado politico italiano e delle linee di tendenza dominanti nelle grandi realtà europee. Solo un sovrano capace di dominare su un vasto territorio (non necessariamente «nazionale» nell'accezione risorgimentale del termine) e di farsi quindi punto di riferimento per tutti gli Stati italiani avrebbe potuto risollevare le sorti, altrimenti perdenti, dell'intera penisola e dei suoi popoli.

Tutto ciò non è affatto in contraddizione con l'anima sicuramente «libertaria» di Machiavelli, alla cui sostanza egli continuerà a ispirarsi per riflettere su realtà limitate come le città-Stato di antica matrice repubblicana (Firenze *in primis*): e per Firenze egli sempre con ostinazione penserà (e lo proporrà perfino ai Medici!) al regime repubblicano come al regime ottimale, ad esempio. Col *Principe* egli si pone un problema di altra natura e sostanzialmente volto a misurarsi con la dimensione europea delle tendenze politiche e istituzionali: di qui la risposta in apparenza così diversa rispetto ai *Discorsi* ma così profondamente coerente con la riflessione già da tempo da Machiavelli avviata sulla natura della politica (e già lo si osservava) e sulla natura dello Stato e delle leggi in quanto tali.

In altre parole: costruire lo “Stato” per Machiavelli nel *Principe* vuol dire uscire dall’ambigua eredità feudale dei rapporti di mero “possesso” tra signore e sudditi e dall’anarchica parcellizzazione del potere gestito dagli aristocratici, dai “gentiluomini”, in una catena di rapporti sostanzialmente personalistici. E vuol dire anche – nelle città-Stato a tradizione comunale – liberarsi dalle incrostazioni soffocanti di una struttura rigidamente corporativa, incapace per un verso di essere realmente rappresentativa e per l’altro incapace di evitare il formarsi di gruppi di potere «privati» costantemente volti all’occupazione della *res publica* (e le pagine di Sallustio e di Livio fornivano a Machiavelli molteplici suggestioni in questo senso). Lo Stato, insomma, è per Machiavelli – qualunque sia l’assetto istituzionale in cui si dispieghi – già in embrione lo Stato moderno, quale andava sviluppandosi in altre realtà europee: lo Stato garante verso i suoi «contraenti», lo Stato fondato sul supporto essenziale delle leggi, che ne tutelano la forza e il giusto ordinamento. Non a caso il tema delle «leggi» e quello delle «armi proprie» (non mercenarie) tornano costantemente nelle sue pagine: in essi Machiavelli ha individuato giustamente (e ancora Livio, Cicerone, Appiano e i giuristi latini gli sono maestri accanto ad Aristotele e Platone) il fondamento essenziale, «oggettivo» del consolidarsi degli Stati e ad essi dedica continua attenzione³.

Ecco perché il *Principe* non può essere riduttivamente letto come una sorta di semplice *vademecum* ad uso dello Stato assoluto o – peggio – tirannico: anzi Machiavelli è lontanissimo da tale prospettiva. Il sovrano può fondare la sua legittimazione proprio negando l’arbitrio, il semplice possesso privatistico, la gestione faziosa e tirannica del potere. Egli è il creatore e il reggitore di uno Stato «nuovo» in quanto garante di una legalità sostanziale in cui tutti, anche il «popolo», possano riconoscersi e tale anzi da annientare i germi della dissoluzione in chiave feudale, «privatistica» della sua compagine (appunto con il contenimento anche duro dei «gentiluomini», come da cap. IX: il modello è dato dai re di Francia con le loro vittoriose campagne di ridimensionamento dello strapotere baronale e con la forte centralizzazione statuale del regno). Stati italiani nuovi perché capaci anche di arginare l’anomalia dello Stato della Chiesa, il cui potere temporale e territoriale Machiavelli individua lucidamente,

3. Sempre fondamentali i molti studi di G. Sasso, fra cui ricordiamo soprattutto *Niccolò Machiavelli. I. Il pensiero politico*, il Mulino, Bologna 1993; *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1987-1997 (4 volumi); *Su Machiavelli. Ultimi scritti*, Carocci, Roma 2015. E inoltre: C. Varotti, *Gloria e ambizione politica nel Rinascimento*, Bruno Mondadori, Milano 1998. Ottimi viatici poi i molti studi ed edizioni ad opera di J. J. Marchand.

sulla scorta di tante suggestioni dantesche e valliane e come poi rimarcherà anche l'amico Guicciardini, come una delle cause principali, e da molto tempo, della crisi italiana (cap. XI). Che questo percorso, che il raggiungimento di questo fine realmente «nuovo» possano essere lastricati di sangue, violenza, inganno Machiavelli né lo nega né lo occulta: egli semplicemente prende atto di una realtà in cui i «profeti disarmati» sono destinati a soccombere e in cui i progetti che non tengono conto di ciò sono destinati a restare (come tanti trattati medievali e umanistici *de principatibus*) lettera morta, del tutto inefficaci rispetto al fine di modificare la sostanza profonda delle cose. Sostanza che è costituita anche da rapporti di potere e da rapporti sociali, che Machiavelli ben conosce e ben addita al suo Principe: la conquista o il consolidamento dello Stato (ed è evidente che Machiavelli dedichi più passione ed enfasi al principe «nuovo» e cerchi di costruirsi nel Duca Valentino, Cesare Borgia, una sorta di modello funzionale al suo disegno come ben è chiaro nel cap. VII) passano per una redistribuzione dei rapporti di forza e di potere. Come già si diceva, ciò può avvenire innanzitutto con il coatto ridimensionamento dei luoghi eccentrici e occulti del potere stesso, degli Stati nello Stato, dei vecchi privilegi feudali, in una dialettica di nuove alleanze capaci di collocare il «popolo» in una posizione nuova e centrale, da semplice «dominato» o «possesso» a «governato», a soggetto anche attivo nel rafforzamento del Principe: in cambio di una legalità che lo tuteli dai soprusi dei mille signorotti locali cui esso stesso (ad esempio con la coscrizione obbligatoria e la partecipazione a un vero e proprio esercito di leva) può essere mallevadore e protagonista.

Di qui il sospetto che sempre Machiavelli manterrà verso i modi storici con cui i Medici tentarono di edificare il loro «regime» a Firenze: modi ambigui, sostanzialmente fondati proprio su una occupazione «privatistica» del potere e che, nel minare la vecchia compagine comunale-repubblicana, non erano però in grado di sostituirvi una nuova forma-Stato adeguata all'evolversi dei tempi (si veda il cap. IX). Non a caso, solo dopo il 1513 e i papati medicei, solo dopo che l'*auctoritas* dei Medici sembrerà potersi felicemente coniugare con profonde riforme istituzionali (quanto lunga nei tempi l'ombra del mito augusteo), Machiavelli guarderà ad essi come a credibili protagonisti di un rinnovamento fiorentino e italiano, di cui appunto il *Principe* vuole essere banditore.

Ecco perché convivono allora il «monarchico» *Principe* e i «repubblicani» *Discorsi*, la fiducia nella virtù e l'attenzione amara alle piene irrefrenabili della fortuna, l'ammirazione per la mente dell'uomo e il disincanto con cui guardare alle sue insopprimibili radici ferine, ai suoi bisogni tanto elementari

quanto potenti di una potenza arcana e ancestrale. Senza mai rinunciare però all'esserci nella realtà e nella lotta per la sua modificazione.

Machiavelli, in questo senso, spazza via di forza gran parte della ideologia spicciola circolante nei ceti dirigenti fiorentini, quegli stessi ceti con cui egli era stato del resto in continuo contatto durante il suo servizio presso la Cancelleria della repubblica e con cui – più o meno velatamente – aveva già da allora polemizzato: non si tratta solo – come già tanti segnarono – dell'insoddisfazione di Machiavelli verso la *forma mentis* del compromesso esasperato, dell'indecisione, della confusione interna dei poteri e delle contraddittorie politiche estere, tutte cose che in effetti «ruinorono» la repubblica fiorentina e il suo Gonfaloniere, il Soderini. Si tratta di un dissenso più profondo: il *Principe* e i *Discorsi* (ma anche le *Istorie fiorentine*) rivelano una concezione dello Stato e della politica che non può più essere compresa negli angusti ambiti del vecchio ceto dirigente fiorentino. Né degli ottimati, la cui vocazione all'occupazione oligarchica della repubblica cozzava contro le fondamentali intuizioni di Machiavelli; né dei popolari di governo, la cui miopia e ristrettezza di vedute – tutte ancorate o alla dinamica corporativa delle frazionate *libertates* comunali medievali o al radicalismo massimalista alla Savonarola – mal si conciliavano col rinnovamento profondo preteso dai tempi e dai più generali eventi su scala europea⁴.

Se si vuole, questo è un esito di umanesimo radicale in Machiavelli: la scoperta del terreno della politica vuol dire – nella sostanza – una scoperta di liberazione dell'uomo. L'uomo può infatti agire, modificare, trasformare la realtà (anche naturale) e non solo esserne succube, seppure a prezzi a volte altissimi. Singolarmente proprio i due capitoli finali del «monarchico» *Principe* esprimono al meglio questa profonda sostanza “libertaria” di Machiavelli, che tanto sovente si è soliti inseguire in altre pagine. Ma il terreno della politica, e le potenzialità libertarie che vi sono connesse, esigono un dimensionamento istituzionale, sociale, legislativo di grande respiro e che per Machiavelli non può che attuarsi nelle forme moderne in cui gli Stati europei si vanno organizzando: attraverso processi tutt'altro che indolori e in cui la redistribuzione del potere deve correre parallela a nuove alleanze sociali. In tale clima la sconfitta delle vecchie oligarchie patrizie e aristocratiche potrebbe infine consentire un ruolo attivo nuovo all'insieme dei “governati”, siano essi di una repubblica o

4. Cfr. C. Dionisotti, *Machiavellerie*, Einaudi, Torino 1980; F. Gilbert, *Machiavelli e Guicciardini*, Einaudi, Torino 1970; Q. Skinner, *Machiavelli*, il Mulino, Bologna 1999; G. Pedullà, *Machiavelli in tumulto*, Bulzoni, Roma 2011.

di un regno. Non è un caso che, nel *Principe*, nella parte finale della *Dedica*, Machiavelli individui una sorta di rapporto indispensabile e biunivoco tra governanti e governati a partire da una bellissima metafora tratta dalla pratica cartografica. L'etica di Machiavelli e del *Principe* è, come ha mirabilmente mostrato il filosofo Isaiah Berlin, un'etica laica e "romana", non certo "cristiana", ovvero propria di valori connessi al bene dello stato come premessa ineludibile per il bene dei singoli, così come appunto insegnava il modello antico, romano della *virtus* civile e militare. Per questo al nuovo principe si richiede di essere attento anche a una nuova antropologia ovvero a una disincantata e realistica presa d'atto della natura umana: il XVIII capitolo infatti è una pietra miliare della storia del pensiero politico, filosofico, antropologico e letterario⁵. Machiavelli con periodi incalzanti e argomentazioni stringenti rivoluziona ogni antropologia del passato, classico e cristiano: l'uomo è al tempo stesso "bestia e uomo" (il Centauro evocato mirabilmente), potenza di istinto, ferinità e ragione. Ma tale irriducibile dualismo può essere volto a una buona politica, sfruttando entrambe le componenti dell'uomo. La forza rivoluzionaria di Machiavelli sta nel dichiarare la piena pertinenza della sfera istintuale-corporea e naturalistica come motore anche positivo, e non solo distruttivo, delle azioni, negando contestualmente che la ragione speculativa possa configurarsi, come tutto il pensiero precedente aveva invece sempre sostenuto, unica chiave di accesso all'interpretazione e conoscenza del mondo, dell'uomo, delle sue scelte. Non a caso, con un linguaggio all'apparenza semplice, da "bestiario" o da favolistica popolare, Machiavelli approfondisce e declina le proprietà della natura ferina dell'uomo, inventandosi un linguaggio nuovo per un terreno sconosciuto, per un abisso della natura umana che nessuno aveva mai osato esplorare e che egli marca in modo indimenticabile, per sempre, con le celebri metafore della "volpe", del "leone", dei "lupi". Secoli prima del Romanticismo, di Jekyll e Hyde, di Nietzsche e di Freud, Machiavelli aveva così già colto, aprendo lo spartito della modernità definitivamente, come occorresse ragionare dell'uomo e della sua duplice natura senza infingimenti e moralismi, al fine di conseguire efficaci e giuste scelte politiche. È in questo vigoroso e radicale richiamo alla vera e doppia natura umana che si radica l'altro perno rivoluzionario del *Principe*, in evidenza nel famoso periodo che chiude il XXV capitolo, il capitolo che affronta

5. Cfr. I. Berlin, *Controcorrente*, Adelphi, Milano 2000; P. Vincieri, *Machiavelli. Il divenire e la virtù*, Il melangolo, Genova 2011; E. Cutinelli-Rendina, *Chiesa e religione in Machiavelli*, Istituti poligrafici editoriali internazionali, Pisa-Roma 1998; E. Raimondi, *Politica e commedia*, Il Mulino, Bologna 1998.

la possibilità per la Virtù dispiegata dai soggetti pronti e perspicaci di sconfiggere i limiti oggettivi che si frappongono alle libere scelte, ovvero alla Fortuna. I soggetti nuovi che Machiavelli evoca come protagonisti (con la famosa immagine della Fortuna/donna che solo ai giovani e al loro impeto si sottomette) sono i giovani, le giovani generazioni; la giovinezza col suo “impeto” “non rispettivo”, con la sua innata mescolanza di potenza ferina e di raziocinio audace, è l'unica in grado di vincere la scommessa del cambiamento e del rinnovamento politico e militare. In una società in cui da sempre, fin dall'antichità stessa, solo la maturità/vecchiaia e la sua prudenza erano indicate al vertice supremo della saggezza (ma come ci suonano anche attuali ancora queste pagine!), Machiavelli, in assoluta controtendenza, proclama e celebra il rinnovamento generazionale come motore primo del cambiamento vittorioso dell'agire politico. Bisognerà aspettare la Rivoluzione francese e i movimenti libertari dei giovani romantici per vedere finalmente in essere questo auspicio di Machiavelli, così sconvolgente nell'anticipare i percorsi stessi della modernità. Ed è anche per tutto ciò che nella cultura illuministica e libertaria francese, inglese, americana, italiana risorgimentale Machiavelli e il *Principe* stesso si accamperanno come viatici essenziali e ineludibili per le nuove generazioni protagoniste delle lotte rivoluzionarie tra Sette e Ottocento. E Alfieri si infiammava infatti di fronte ai protagonisti che Machiavelli enumera come fondatori e savi datori di leggi nei grandi Regni del passato: Machiavelli nel *Principe*, al cap. VI, allinea, in una serialità in cui la storia sacra va fondendosi con quella profana, Romolo, Ciro e Teseo, accanto a Mosè.

Qualcuno ha perciò voluto vedere, in virtù di questi lettori entusiasti del Sette e Ottocento, forti tinte provvidenzialistiche nel capitolo finale, il XXVI, del *Principe*: ma occorre stare attenti a non confondere la grande carica emotiva presente in quella pagina, volta a sottolineare l'irripetibile occasione di un momento fortunato in cui l'ordine delle cose del mondo sembrava poter coincidere con quello umano, con un provvidenzialismo finalistico e metastorico lontanissimo dai presupposti machiavelliani. Il richiamo alla Canzone *Italia mia* (*Canzoniere*, 128) di Petrarca con cui si chiude il *Principe* è proprio l'appello, attraverso il poeta che è già ormai nel Cinquecento il maestro consacrato dell'umanesimo non meno etico che letterario, a un riscatto non più rinviabile (come poi ciò che accadrà negli anni subito dopo la morte di Machiavelli drammaticamente mostrerà). Riscatto però da leggersi in controluce con tutti i capitoli precedenti fortemente segnati da quella dura riflessione sulla natura umana e i fini autentici della politica di cui si diceva.

Ovvero sapendo di dover guardare all'uomo nella sua interezza, razionale e ferina, senza veli o infingimenti; con quel disincanto sulla sua natura, quel pessimismo sul difficile equilibrio dei suoi istinti, così ben in evidenza nel *Principe*; eppure con la consapevolezza, tutta laica e materialistica, che una tale natura, così come si presenta ed è nella sua «verità effettuale», può trasformarsi (e benissimo ne argomentava Ezio Raimondi) in un vitalistico e potente trampolino di audacia vincente e innovativa nell'azione politica. La natura non è né negata né sublimata: è accettata, è forgiata, è fatta parte di un progetto complessivo che, lungi dallo svilirla, la esalta anzi al centro del suo ordito, e come tale pulsa - energica e potente - nelle pagine del *Principe*, fondative proprio perciò della nostra modernità più drammatica e complessa.

Varietas auctoritatis *nelle* short stories *del* Purgatorio

Milly Curcio

Università di Pécs

Abstract

More than 500 characters are distributed into the Dante's *Commedia*, and the majority of them represents a short story, throw a direct or indirect narration that sometimes is reducible to the name of the character. As consequence of a previous study about the *short stories* in *Inferno*, this paper locates the different typologies proposed by *Purgatorio*. In the second cantica a great number of stories are confessions, and some of that are clearly demonstrations of the specular authority of Dante who, like author, character and narrator, traces his autobiography, his self-portrait and his ethical profile.

Keywords

Bodily perception, Listening space, Proleptic strategies, Vital border.

Rispetto all'analisi delle *short stories* dell'*Inferno* dantesco, da me affrontata di recente¹, la lettura del *Purgatorio* in questa stessa prospettiva di metodo suggerisce un percorso per buona parte differente. Tanto il riconoscimento dei personaggi quanto la tipologia delle storie, unitamente alla dinamica dell'intervista dantesca, devono nel caso specifico tener conto che la necessità di base di affermazione e narrazione del pentimento, che è l'effettiva costante di raccordo fra tutte le storie grandi e piccole, eloquenti o fulminee, della cantica, induce al racconto del momento determinante da cui dipende la reinterpretazione della storia individuale nel contesto della ripartizione dei peccati qui ripercorsi da Dante in funzione dell'espiazione, anche sua personale. Le carat-

1. M. Curcio, *Le short stories dell'Inferno*, in C. Cattermole, C. de Aldama, C. Giordano (a cura di), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, Ediciones de la discreta, Madrid 2014, pp. 641-657.

teristiche della risposta all'intervista, e quelle del riconoscimento diretto da parte di Dante, con l'accentuarsi in questa cantica del riferimento all'esperienza personale e familiare del narratore-personaggio, dipendono da un tipo di esposizione connaturata nei generi della confessione, della testimonianza, dell'autobiografia dantesca e dell'autoritratto. In questo alternarsi e integrarsi di generi, fermo resta il ruolo determinante del monologo unitario o a più riprese che estesamente coinvolge personaggi fondamentali nel racconto della seconda cantica, come evidentemente Stazio, Sordello, Catone, Manfredi, Casella, Belacqua, e naturalmente Beatrice, che in ogni caso assolvono al duplice compito di relazionarsi a Dante sia con un concreto bagaglio informativo e sapienziale, indispensabile a dar spessore motivazionale al carattere del *Purgatorio*, sia con la propria storia personale, talvolta tracciata in brevissimo spazio, che si collega sempre al curriculum intellettuale o biografico del poeta².

Qui, dunque, è disegnata un'immagine del tutto differente di relazione con le anime disposte al pentimento, tant'è che là dove nell'*Inferno* ci sorprendevo per la concitazione e l'intenso impatto di molte scene, nel *Purgatorio* il ritmo prevalente e prediletto è quello della pausa, della sospensione, dell'attesa, dell'intervallo, e in un contesto così rimodulato non poteva che farla da padrona la figura retorica della prolessi che invita il lettore a un'attenzione diretta per una serie di anticipazioni che, con carattere evidente o sfumato, Dante ridistribuisce nel corso della narrazione.

Tra gli episodi eclatanti della seconda cantica e fra le novità vi è la presenza discreta, non individuale, silenziosa, di personaggi tanto indispensabili quanto anonimi, rispetto all'identità specifica, quali gli angeli (a partire dal II canto, v. 29), che non raccontano di sé, che esistono in gruppo, e seguono e integrano il corso degli eventi con partecipazione attiva e motivante. Quanto alla biografia dantesca, tocca (nello stesso canto II) a un personaggio che per convenzione viene identificato con un musico, ovvero Casella, scoprire subito la linea della familiarità, del riconoscimento affettuoso dell'*authoritas* dantesca (così come familiarmente nel *diletto* e nella *doglia* dell'incontro con Forese Donati nel XXIII, e di scherzosa giovanile compartecipazione in altri casi), che si riassume nella citazione (autocitazione) dell'*incipit* di una canzone di Dante, *Amor che ne la mente mi ragiona*, emblematica e programmatica per il

2. Quanto sostiene Ezio Raimondi per Catone si può estendere alle altre figure, in quanto la scelta «riguarda, prima dell'io-personaggio, l'io-scrittore, la sua cultura». Cfr. E. Raimondi, *Rito e storia nel I canto del Purgatorio*, in Id., *I sentieri del lettore*, a cura di A. Battistini, vol. I, Il Mulino, Bologna 1994, p. 88.

messaggio di novità che il poeta sottolinea, come fa nella cantica, con il doppio riferimento a una dolcezza di tono e di sostanza («cominciò elli allor sì dolcemente, / che la dolcezza ancor dentro mi suona», II, vv. 113-114)³.

Il canto esemplare di questa rinnovata dimensione e contestualizzazione delle *short stories* è senza dubbio il V, dove si alternano tre storie non omogenee nelle caratteristiche di storie personali e nello spazio narrativo, ma inascelate in una linea continua e apparentemente unitaria. L'esordio contiene una di quelle annotazioni frequenti pure nel *Purgatorio*, che altro non sono che l'esternazione di voci anonime fuoruscite dal tono di fondo di canto corale di melodia penitente e salmodiata dalla liturgia cristiana (qui l'intonazione del *Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam*, udibile solo per il verbo iniziale, v. 24), annotazione che interroga e si interroga rapidamente sulla natura umana del corpo di Dante vivo, paradossalmente in cammino in questi ambienti. Ecco che, tra il prorompere interrogativo dei curiosi (vv. 4-6) e la risposta autorevole di Virgilio, passano quasi trenta versi (vv. 31-33), segno evidente che il ritmo dell'indugio, della riflessione, dello spazio per ascoltare e per rispondere è lento⁴.

Il primo incontro, la prima storia breve, è quella del guelfo Iacopo del Cassero, che racconta la sua sfortunata fuga e la sua uccisione da parte di sicari (vv. 64-84), con la celebre chiusa concentrata sull'ultima immagine in vita («e lì vidi'io / de le mie vene farsi in terra laco», vv. 83-84), come impressa per sempre in una memoria storica. Senza sosta, ma come obbedendo a un registro teatrale di ingresso in scena, la seconda anima, Buonconte da Montefeltro, il ghibellino, anche lui come il precedente e come Dante combattente a Campaldino nel 1289: la sua *short story* è detta in poche battute (vv. 85-129), nel rammarico che nessuno dei congiunti si ricordi più di lui, e nel racconto

3. Cfr. Gruppo Tenzzone, *Amor che nella mente mi ragiona*, edición de E. Fenzi, Asociación Complutense de Dantología-Departamento de Filología italiana (UCM), Madrid 2013, e in particolare gli studi di: E. Pasquini, *Dal «ragionar d'amore» all' «Amor che nella mente mi ragiona»: verso la «consolazione» di Casella*, (pp. 17-30); J. Varela-Portas de Orduña, *Dante curioso, Dante studiosi: dalla «Vita Nova» a «Amore che nella mente mi ragiona»* (pp. 111-158). E inoltre M. Čale, «*Quello che può avvenire*» (*Convivio III, I, 10*) a un «*sottile ammaestramento*» su come «*intendere l'altrui scritte*» (*Convivio I, II, 17*). Per una lettura di *Amor che nella mente mi ragiona*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, cit., pp. 455-488.
4. Sulla figura di Dante che tace cfr. A. Chiari, *Preludio del Purgatorio: Catone*, in *Lectura Dantis modenese. Purgatorio*, Banca Popolare dell'Emilia, Modena 1985, p. 14: «In silenzio Dante aveva contemplato l'incanto del cielo; in silenzio riverisce in Catone la condizione che fa l'uomo veramente figlio di Dio; in silenzio si rialza, quando Catone sparisce; e in silenzio si rivolge a Virgilio, e solo con gli occhi domanda quel che ha da fare».

del pentimento che lo fa sfuggire alla grinfie pronte del demonio prima della morte, qui raccontata fino all'ultimo spasmo vitale: «Quivi perdei la vista e la parola; / nel nome di Maria fini', e quivi / caddi, e rimase la mia carne sola» (vv. 100-102); con l'aggiunta della visione del proprio corpo morto guardato dall'esterno, con una sorta di sdoppiamento che gli fa seguire la sorte dei propri resti mortali («Lo corpo mio gelato in su la foce / trovò l'Archian rubesto», vv. 124-125). Dunque, anche in questo secondo intervento, in cui Dante è conciso interlocutore, al mero fine di scoprire come mai non fu mai trovato il corpo di Buonconte, rimasto senza sepoltura, la testimonianza si porta al limite drammatico tra vita e morte. A essa segue direttamente, tanto da provocare nel lettore la difficoltà evidente di distinguere la terza fra le confessioni spontanee del canto:

«Deh, quando tu sarai tornato al mondo
e riposato de la lunga via»,
seguitò 'l terzo spirito al secondo,

«ricorditi di me, che son la Pia;
Siena mi fê, disfecemi Maremma:
salsi colui che 'nnanellata pria
disposando m'avea con la sua gemma».
(V, vv. 130-136)

Quella della sfortunata Pia dei Tolomei è una rapidissima confessione dolorosa, la più breve *short story* della *Commedia*⁵. La brevità qui ha il compito di concentrare proprio la tonalità dolente, senza sfumature melodrammatiche, senza particolari psicologici o emotivi, ma chiara e diretta al cuore degli eventi, per cui l'esile profilo di Pia, che ne emerge, è messaggio potente destinato a perpetrarsi per tutta la durata della seconda cantica: la richiesta del ricordo della penitente nella preghiera ma anche nella memoria storica, che vuol dire consentire al nome, alla figura, alla lieve crudele storia di Pia di superare il dimenticatoio del tempo grazie alla forza stessa della letteratura. La tenera e discreta Pia, la cronaca che le fa da ipotesto, l'uxoricidio di Nello Pannocchieschi della Pietra poco prima del 1297, l'annotazione del ritorno al mondo di Dante con il segreto di queste e altre confessioni passate altrimenti sotto silenzio, e l'attenzione rara allo stesso viaggiatore invitato al riposo, costituiscono la prima

5. Cfr. F. Figurelli, *Il canto V del «Purgatorio»*, in *Purgatorio*, Bonacci editore, Roma 1981, pp. 101-122.

parte di questo messaggio breve e concentratissimo, unito all'ultima terzina in cui, in uno spazio davvero economizzato al massimo, la parola di Pia è capace di aprire ad alcune ripercussioni essenziali del suo racconto: la nascita a Siena, il farsi lì e il disfarsi in Maremma, come una cosa vissuta e consumata nell'arco di due battute, e la voce perentoria e solenne che emette l'accusa nei confronti del marito, colpevole e testimone unico sopravvissuto a quella morte, e infine l'effetto visivamente espressivo della gemma sponsoriale che fa divenire gemma preziosa la donna che la riceve, quella luce preziosa che viene spenta nella violenza della morte come se la donna fosse un oggetto inutile da oscurare, annullare, seppellire.

Ho già detto del personaggio presentato mediante un'anticipazione prolettica nella narrazione e collocato perciò nello spazio dell'ascolto. Ad esempio, nel canto VIII (vv. 51-52) Dante riconosce e nomina il giudice Nino, Ugolino Visconti, signore del giudicato sardo di Gallura, ma fa appena in tempo a salutare l'amico che subito sollecita la presenza di un altro suo sodale, Corrado Malaspina (v. 65). L'intervento di Nino è tutto privatamente basato sugli affetti, e senza particolari richieste o desideri, se non la consueta (costante nella cantica) richiesta che Dante porti un messaggio a un familiare, e in questo caso alla figlia Giovanna. Nel breve intervento autobiografico (vv. 67-81) seguiamo le sorti, dunque, di Nino, di Beatrice sua moglie, poi andata sposa a Galeazzo Visconti, e della propria figlia Giovanna. Una storia familiare detta in poche battute, che si intreccia alla biografia dantesca (Nino, conosciuto da Dante, muore nel 1296), e con l'uso di quelle rapide annotazioni che rivelano la disposizione alla pacificazione, alla comprensione della tragicità della storia pubblica e familiare. Anticipato al v. 65, Corrado Malaspina parla a partire dal v. 112, e nell'ampia pausa scopriamo Dante che, senza commiato, abbandona il suo primo interlocutore e si volge con Virgilio e Sordello a considerazioni sullo spazio che sta percorrendo e sul pericolo, sempre in agguato, del male che serpeggia sempre anche se non vicino. Il lettore non può che far tesoro di questa nuova tecnica a intrecci e poi incisi della sequenza di *short stories*, anticipate e talvolta intrecciate in spazi brevissimi. Corrado, ad esempio, è tutto in una frase, «a' miei portai l'amor che qui raffina» (v. 120), e nulla trapela per bocca sua della storia pubblica, che tocca a Dante magnificare se pure in poche battute (vv. 121-132), e sempre con forte interferenza autobiografica, qui certo dovuta ai Malaspina della Lunigiana che lo avevano ospitato esule nel 1306. Ed è appunto quest'altra esternazione sull'indole familiare al rispetto e all'onore cavalleresco che bruscamente lo stesso Corrado interrompe, naturalmente con la profezia per Dante della diretta sofferenza

per l'esilio. Le due storie brevemente esposte, quasi per frasi esemplari o motti di sentenza, si intrecciano fra le pause riflessive, di paesaggio, d'ambiente, nel canto VIII, dove Dante mostra un'altra costante di tutta la cantica: il desiderio di alzare gli occhi e chiedere alle sue guide e dare ai suoi lettori le coordinate aggiornate del suo percorso in uno spazio che, pur essendo in sé rassicurante, è contrassegnato dallo stupore.

Di questa percezione visiva e morale del paesaggio sono testimoni eloquenti per intero i canti IX e X, che comprendono il brevissimo inciso della Santa Lucia salvatrice (IX, vv. 55-57), ennesimo esempio di queste figure purgatoriali che appaiono e scompaiono in brevissimo tempo, in rapidissime battute, dando maggior rilievo e motivazione al viaggio dantesco in sé. Allo stesso modo, come abbiamo osservato più sopra, nel canto XI si dispongono in sequela continua i rappresentanti di peccati sottoposti qui all'espiazione del pentimento: la superbia degli Aldobrandeschi, confessata in pochi versi da Umberto (vv. 49-72), la superbia dell'artista per bocca di Oderisi (vv. 82-117), il quale a sua volta introduce il terzo superbo del canto, Provenzano Salvani, il capitano ghibellino che governò Siena, per il quale la domanda cruciale è posta da Dante e riguarda il dubbio sul pentimento a «l'orlo de la vita» (v. 128) per l'arroganza e la supponenza che dimostrò nell'esercizio del potere. Il narratore della microstoria esemplare di Provenzano è lo stesso Oderisi, e dunque il protagonista è mera immagine raccontata, e motivata in breve dal compagno di espiazione e in parte da Dante a cui è noto. A beneficio del lettore si conferma anche in questo caso la struttura di una narrazione nel *Purgatorio* incentrata su immagini-personaggio, personaggi che passano come figurine e trascorrono alternandosi come varianti minime e tutte esemplari della concretezza del pentimento, della confessione, dell'azione della salvezza («Quest'opera li tolse quei confini», XI, v. 142).

Naturalmente vi è un altro filo narrativo intrecciato all'esposizione breve delle storie, ed è quello che riguarda Dante in posizione di espiazione, che è perciò coinvolto personalmente nel senso delle storie brevi, a partire dalla sua conoscenza diretta di fatti e personaggi e dalla sua familiarità con le figure del *Purgatorio*. Si tratta di una sorta di proiezione del ritratto dantesco, attraverso l'autobiografia mediata dai personaggi delle *short stories*, che avviene per collegamento in una continuità di tutti i frammenti di immagini e confessioni raccolti lungo il suo tragitto.

Il canto XII è il primo esempio diretto di questo spazio riempito da frammenti, ovvero parti che compongono una rassegna di personaggi nominati in sequenza, con i piedi sopra le tracce di quegli esempi, intento a dar voce alla

«puntura della rimembranza». Le tredici storie sono citate o per riferimento a uno o più protagonisti, da Lucifero a Nembròt, da Saul a Oloferne, o come riferimento a un insieme come i Giganti, gli Assiri o la città di Troia. Storie, rapide figurazioni, tracce di umanità superba in questa scala decostruttiva della morale storica, che sono autentici puntelli per la memoria.

Qualcosa di simile accade nel XIII canto ma in modo che le storie brevi siano riconoscibili per citazioni. La straordinaria capacità inventiva di Dante fa sì che nel canto XII trascorra sotto i suoi piedi una sorta di prototipo di documentario per immagini in presa diretta che si affida al mixer di una regia semplice, in modo che il pubblico, lo spettatore, il lettore, riconoscano le variabili di una medesima traccia di senso (il danno della superbia e le sue declinazioni nella storia). Invece nel XIII Dante inventa un documentario audio di brevi incisi, e come incisioni su nastro, di voci (Maria, Oreste, Cristo): *short stories* affidate a queste brevissime apparizioni che introducono al pentimento per l'invidia, e non sono esempi di invidiosi. Ma alle voci Dante sostituisce una rassegna di immagini visive, distinte collettivamente e individualmente (Michele, Pietro, i Santi) (v. 51), fino a un'indistinzione generale, per cui Dante chiede rivolto alla folla, lanciando un interrogativo nel mucchio; e ciò che noi "vediamo" è la voce che dà forma alla propria storia raccontata in breve, Sapia dei Tolomei (vv. 106-154), ma intrecciata alle domande rivolte allo stesso Dante sulla propria condizione. Poverissima di eventi, la storia di Sapia, invidiosa dei propri concittadini senesi, e dunque postillata da Dante a caratteri tanto generali quanto esemplari. C'è una linea di progressione nella cantica che meglio si specifica nel canto XIV, specularmente all'intento interrogante di Dante: sono i personaggi, le ombre a interrogarsi e a interrogarlo sulla sua strana presenza nello spazio del Purgatorio, ravvisandone la fisicità, ma non l'estraneità, in una sottile forma di corrispondenza e talvolta di immedesimazione tra Dante superbo, invidioso, iroso, lussurioso, ecc. e le anime che egli incontra:

«Chi è costui che 'l nostro monte cerchia
prima che morte li abbia dato il volo,
e apre li occhi a sua voglia e coverchia?».
(XIV, vv. 1-3)

Appunto, chi è costui? La strana posizione di Dante gli deriva dal fatto di essere avvantaggiato da una *chance*: benché vivo, può spiare riconoscendo i difetti del proprio essere, e riguardando così la propria identità di immagine. La rivisitazione di sé, come soggetto autobiografico e immagine di un ritratto o

autoritratto, è la continua storia breve ora rimessa in gioco dalla familiarità del luogo e delle figure, che favoriscono l'introspezione e l'autovalutazione, per tratti brevi. Sia pure così ampia, la storia del *Purgatorio* diventa la *short story*, ripetuta e variabile, della identità di uno scrittore allo specchio, sebbene di fronte a uno specchio molto esigente e affollatissimo.

Quanto alle immagini di accidia, che piovono «a l'alta fantasia» (XVII, v. 25), esse diventano una catena di esemplari *short stories*, perché esempi storici. In che modo Dante le inanella? Dopo aver ricordato, come semplici ganci per la memoria, Ester, salvatrice d'Israele, ad Aman, crudele ministro di Assuero, fa parlare direttamente Lavinia, proprio come visione sopraggiunta («surse in mia visione una fanciulla», XVII, v. 34), che a sua volta in lacrime racconta il suicidio di Amata, sua madre (vv. 35-39). Vero e proprio esempio di racconto nel racconto grazie al quale la narratrice si compenetra nella vicenda materna e sottolinea come il suicidio provocato dall'ira produca una doppia perdita di riflesso, ovvero sia per chi si annulla che per chi si sente annullata. La breve storia di Lavinia sembra consumarsi tutta in questa parte estrema, segnata dal suicidio materno, e da quel senso di colpa che porta al limite la vita dell'una e dell'altra donna.

Un altro interessante registro di nomi in sequenza è quello del canto XII (vv. 97-107), da Terenzio ad Agatone, i poeti, e poi i personaggi delle opere come fossero figure storiche, da Antigone a Deidamia (vv. 110-114): sono due schiere di inventori e attori dell'invenzione, i quali solo per cenni formano un altro esaltante mosaico di passioni, familiarmente raccontate con il solo accenno al nome. Già la scelta di quei poeti greci e latini e di quei personaggi in effetti tragici giustifica il ruolo di portatori di storie che stanno nella memoria degli antichi e dei contemporanei, pronte a essere sollecitate con l'etichetta del loro nome. Si potrebbe dire che questi nomi costituiscano una sorta di comune lessico culturale tra Virgilio e Stazio, che sono colti in dialogo in questa parte del canto, ma sono anche una cornice indispensabile allo stesso Dante che suggella, nel XII, questa apertura verso la gioia dell'invenzione con il ricorso a una serie di figure della temperanza, indicate da una misteriosa voce che fuoriesce dalle fronde di un albero, di modo che la genericità del luogo corrisponda all'anonimità di questa voce. Dunque, ancora un messaggio puramente fonico, con intento citazionale che ricompone in uno stesso insieme l'episodio di Maria che sollecita il figlio alle nozze di Cana, la notizia delle matrone romane non dedite agli eccessi di vino, quello del profeta Daniele che rifiuta il cibo "contaminato" di Nabucodonosor, e infine la scelta del Battista di nutrirsi di miele e locuste nel deserto (vv. 141-154).

Queste sequenze di brevi storie che accompagnano Dante e il lettore nel corso progressivo delle scoperte della *Commedia* vanno ricontestualizzate alla luce della ricezione medioevale e della facilità del riferimento, che consente al nostro poeta di indicare un mondo attivo e popolato di figure rappresentative del motivo conduttore di cui si interessa il canto. Ora, però, e particolarmente a partire dal canto XXI, non è più solo la variabile possibile di una comprovata penitenza della confessione e del pentimento a ripopolare di microstorie, spesso ristrette al solo nome nel *continuum* narrativo, ma vi è una ragione ulteriore. Le nuove *short stories* che accompagnano di qui in avanti Dante nel *Purgatorio* motivano fortemente e puntellano l'autobiografia intellettuale e chiamano a raccolta le *auctoritates* che si fanno garanti, sia pure in una breve convocazione, della qualità etica e poetica del narratore-poeta, personaggio e autore del racconto. La gioia del riferimento non è affatto da sottovalutare nell'allineamento di queste storie altrui, brevi apparizioni, parziali autopresentazioni, o meri nomi, comunque garanti dell'identità e delle sue referenze. Persino l'intervento di Forese, nei canti XIII e XIV, sembrerebbe in apparenza esigere uno sviluppo ampio e particolareggiato di un dialogo e di un contributo autorevole, mentre è nella sua estensione solo la punta dell'*iceberg*, è in sé la possibilità di aprire a una zona dissipata, spensierata e piacevole, della comune biografia fiorentina. Gli effetti su Dante del dialogo con Forese Donati sono notevoli: il personaggio sale di statura, incassa pregevoli attributi («dolce frate», XXIII, v. 97), e successivamente si qualifica come capostipite di un mutamento nella storia della poesia.

Cosa dice di sé Forese, cosa Dante di lui? In effetti, il primo introduce Bonagiunta Orbicciani, che porta la mente alle scelte decisive di poetica del dolce stile, e il secondo ascolta i nomi di molti altri ma a noi non li rende noti, quasi per abbreviare l'ulteriore sminuzzamento delle piccole storie entro la giovinezza fiorentina piena di curiosità umane e intellettuali, e vede, ovvero riconosce e cita esempi di inveterata golosità (XXIII, vv. 16-48, XXIV, vv. 28-33: Ubaldino della Pila, l'arcivescovo Bonifacio, il beone Marchese degli Argugliosi) come storielle portate a mente dalla provincia. C'è spazio anche per annotare una pronuncia come a bocca impastata, impedita, di Bonagiunta per dire, mormorare: «Gentucca» (XXIV, v. 37), lieto ricordo di ospitalità della gentildonna lucchese, probabilmente Gentucca Morla⁶, che qui sì Dante ringrazia, ma ne fa pure la protagonista di una brevissima storia, relevantissima

6. Su Gentucca cfr. Note integrative in Dante Alighieri, *Commedia, Purgatorio*, vol. II, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994, p. 725.

per l'esule del 1306-1308, appena mormorata e lieve. A Bonagiunta Dante consente di indicarlo come poeta magistrale che nella canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* fa segnare un passo in avanti e una svolta alla poesia del Dolce stile come discorso della «loda», ed è colui che va ben oltre la famosa triade (Jacopo da Lentini, Guittone d'Arezzo e lo stesso Bonagiunta che mormora ai vv. 55-57 del XXIV).

Il meraviglioso inserto di Dante è qui un'autocitazione e autopresentazione esemplare: «'T mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando» (XXIV, vv. 52-54), e che fa bella mostra di una chiara identità riconoscibile dal timbro, dal linguaggio, dalla grana della sua voce: limpidi per opposizione alla voce biascicata di Bonagiunta.

Proprio a rimarcare come il *puzzle* delle biografie in breve dei poeti accentui la sagoma dell'identità dantesca, e in un ambiente docilmente familiare, l'intervento di commiato di Forese, «Quando fia ch'io ti riveggia?» (XXIV, v. 75), ci appare oggi di paradossale umorismo; come se l'amico avesse domandato a Dante: quando tornerai da queste parti? E dunque: quanto pensi di vivere?

Ho, per inciso, accennato alla folla anonima che transita sovente nel *Purgatorio*, e che di per sé non sarebbe portatrice di nessuna storia specifica, tanto che l'indistinzione del singolo nel gruppo, la massa delle anime, diventa il momento di maggiore distanza dalle figure ben distinte di guide e narratori sapienti, ovvero Virgilio, paterno e sollecito, e Stazio, fraterno e in sintonia con Dante. Tuttavia, questa folla anonima è presente sa farsi voce esclamante, voce che cita dalle storie di Maria, voce che domanda e che si interroga sulla presenza di un corpo estraneo, voce che canta e coro, determinando un contesto di solidarietà senza contrasti, di omogenea familiarità, senza interruzioni nel viaggio purgatorio dello stesso Dante che alla fine dovrà accedere a confessione e pentimento.

È appunto un ammasso anonimo di anime, pronte a espiare il peccato della lussuria, che però si fa voce, come la voce che viene fuori dalle fronde dell'albero, puro suono in uno spazio di canti e toni più acuti o forti, prossimi al grido, e al «sopragridar» (XXVI, v. 39), e allora rende manifesta la contraddizione del corpo non evanescente di Dante, «Colui non par corpo fittizio» (XXVI, v. 12), coinvolgendo nella scoperta tutti i presenti, ed esponendosi senza essere ombra nominabile o memorabile. Questo contributo, persino denso di psicologia (l'ombra si accorge del passo di Dante che porta rispetto a Virgilio e Stazio, XXVI, v. 17), di un solo personaggio fino a un certo punto senza nome, è ciò che si potrebbe indicare come opposto al ruolo dell'*Auctoritas*, e però fondamentale

nella dinamica che consente a Dante personaggio di relazionarsi alle leggi del Purgatorio e assumere interlocutori rispetto ai quali è Dante poeta a divenire *Auctoritas*, lieto, lo immaginiamo, di raccontarsi anche in questi particolari.

È importante ricordare che Guido Guinizelli, l'autentica *auctoritas*, capostipite del Dolce Stil Novo, fuoriesce dal proprio anonimato gradualmente, Guido che si direbbe una *auctoritas* moderna ma in parte reticente. Guinizelli non ha una storia personale da far ricordare, da segnare nel grande libro della memoria dantesca, ed è protagonista di un'apparizione e di una testimonianza tanto brevi quanto misteriose e profonde, persino nel proprio impegno a espiare. In una sorta di graduale e dolce amore per la citazione, è lo stesso Guido a rammentare qui il nome di Guittone d'Arezzo, e poi indicare direttamente («questi ch'io ti cerno», XXVI, v. 115) Arnaut Daniel, la fonte provenzale più illustre, che interviene nella propria lingua, e dunque presente ma a livello di voce, e timbro, e ritmo, che sono nell'omaggio riverente di Dante (XXVI, vv. 140-147) un pezzo di bravura, ma anche l'incarnazione della figura del poeta nella sua vocalità. È così che si concilia il desiderio di anonimo concentramento nell'occupazione purgatoriale con l'eccellenza autoriale non d'un volto, o di un'immagine, ma d'una voce che è concreto ritratto e breve, intensissima storia di un poeta.

A questo punto del *Purgatorio* Dante ha disegnato il mosaico delle sue *Auctoritates* che rendono agibile il ritratto, e l'eccellenza della sua biografia intellettuale, persino al lettore meno esperto. La graduale acquisizione di speculare grandezza Dante qui la realizza in modo eguale e contrario a ciò che fa nel libro II del *De vulgari eloquentia* dove pone se stesso come esemplare sempre all'apice delle possibilità graduali e variabili della struttura di canzoni.

Se tutta la cantica abbonda di prolessi, al canto XXVII Virgilio è l'oggetto di un'anticipazione formidabile riguardo al momento in cui egli dovrà dileguarsi e lasciare Dante. Dunque, è qui (soprattutto nel finale del canto, vv. 124-142) che la maggiore presenza autorevole del viaggio dantesco (Beatrice avrà altra autorità morale e altra vocazione a guidarlo) annuncia il proprio inevitabile uscir di scena, e allo stesso tempo è qui che Dante riceve un'investitura particolare, «per ch'io te sovra te corono e mitrio» (v. 142), che non è solo la spinta a una consapevole autonomia rispetto a Virgilio, ma l'invito a prendere più spazio là dove la mente virgiliana non potrebbe arrivare. Ma non dimentichiamo che tra il XXVII e il XXX, vv. 49-54, la narrazione offre ancora numerose *chance* alla presenza inesauribile dell'autorevole Virgilio che, quando sparisce con discrezione così come “fioco” era apparso a Dante all'inizio del viaggio,

cede il passo, come sappiamo, a quella Beatrice che gli subentra, che è l'unica a chiamare subito Dante per nome (XXX, v. 55), anzi a richiamarlo ai suoi doveri di coerenza, ed è Beatrice un'*auctoritas* che non ha bisogno di alcuna presentazione⁷, tanto ne è già disseminata nell'opera di Dante la presenza di personaggio, la cui storia è tanto importante da delineare una macrostoria autorevole, dettagliata e fondante l'immaginario di tutta la poesia dantesca. Anche se di lei l'esistenza storica ci suggerirebbe una *short short story*, essenziale, breve, quanto la sua biografia, ristretta a pochissimi episodi effettivi, e dilatata in profondità dalla costanza di un'elezione emblematica. E tuttavia, proprio nel canto XXX, è Beatrice la testimone di una breve biografia privata (XXX, vv. 103-145) che snoda sì rivolta, dapprima agli angeli «per taglio» (XXXI, v. 3), ma in modo che il riflesso di tutta la sua lagnanza e dell'intransigente requisitoria passi al vaglio eventi desunti dalle opere di Dante, come ben sanno i lettori, e mai elementi tangibili della vera biografia dantesca che, perciò, resta consegnata al silenzio⁸.

Quando Beatrice affronta Dante «per punta» (XXXI, v. 2), pretende la sua aperta confessione (XXXI, v. 6), che è in sé atto rapido e profondo di pentimento necessario, concentrato della storia morale dell'individuo nel contesto della macrostoria che implicitamente di sé il narratore racconta in tutta l'estensione dell'opera.

Beatrice come *auctoritas*, narratrice ed esegeta, sapientemente, spiega e dispiega fin dal suo primo apparire un percorso di progressive conquiste della mente e della conoscenza, mentre Beatrice in sé, protagonista della propria storia, d'infanzia e adolescenza, si completa in questa immagine totale, che infatti come immagine-guida la consegna allo spazio della terza cantica.

Nel finale del *Purgatorio* torna in primo piano proprio l'io dantesco, emendato dalla lunga preparazione al pentimento, laconico e sfuggente però nella confessione, e comunque timoroso e piangente, dunque con la contrizione fisica che gli fa ammettere pubblicamente i propri errori umani, sia pure davanti a un pubblico esteso in una platea sconfinata, fino a noi oggi. È tanto breve, evanescente, intuibile, la storia della confessione di Dante, quanto è marcata e

7. G. Petrocchi, *Struttura e lingua del Purgatorio*, in *Lectura Dantis modenese. Purgatorio*, cit., p. 248: «Perché questo ritorno di Beatrice possa incidere profondamente nella suggestione di un lettore medievale, non era sufficiente una semplice riapparizione: discreta e proveniente quasi dall'ombra, come le comparse di Virgilio o di San Bernardo, rapidi ritratti figurativi qual è quello di Matelda. Il lettore non s'acquietava d'un ingresso che non fosse un vero e proprio trionfo liturgico, un grande "spettacolo", per mezzo di ingredienti scenici».

tangibile l'azione dell'*auctoritas scriptoris*, che alla fine della cantica riporta sullo stesso piano le tre responsabilità di Dante narratore, personaggio e autore:

S'io avessi, lettor, più lungo spazio
Da scrivere, i' pur cantere' in parte
Lo dolce ber che mai m'avria sazio;

ma perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia più ir lo fren de l'arte.

Io ritornai da la santissima onda
Rifatto sì come piante novelle
Rinovellate di novella fronda,

puro e disposto a salire a le stelle.
(XXXIII, vv. 136-145)

L'auctoritas nell'opera dantesca: il caso di Agostino

Mira Mocan

Università Roma Tre

Abstract

The article analyzes the function of St. Augustine as *auctoritas* and source in Dante's *Commedia*, focusing on the reception of the augustinian notion of the *pondus amoris*. In the XVI canto of the *Purgatory* the poet it explains the nature and the origin of love on the basis of Aristotle's teleology, but with the important mediation of the augustinian theory regarding the «order of the love» that rules the universe. Therefore, Augustin's *auctoritas* reveals itself as necessary for the comprehension of Dante's works, even if he is not expressly indicated as one of the main characters of the *Divine Comedy*.

Keywords

Dante, Augustine, *pondus amoris*, intertextuality

1. «La storia della poesia italiana è semplice: il suo segreto è sempre in Agostino sia direttamente, come in Petrarca, sia indirettamente, come, attraverso Pascal, in Leopardi»¹. Scrivendo all'amico fiorentino Piero Bigongiari, il 28 dicembre 1950, Giuseppe Ungaretti traccia un'ideale linea carsica della lirica italiana riscattandone il «segreto» nella genealogia spirituale agostiniana; e due soli nomi andrebbero forse integrati ad ampliare questa mappa sensibilissima della discendenza da Agostino del *pensiero poetante* moderno: Ungaretti stesso al culmine del percorso, e Dante nel punto d'origine.

L'Agostino come *auctoritas* di Dante va però riaffermato e rimeditato su un piano molto diverso da quello che coinvolge Petrarca. Dante non ha mai, infatti,

1. Cfr. C. Ossola, *Introduzione* a G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. Ossola, Arnoldo Mondadori, Milano 2009, p. XXX.

affidato la sua autobiografia spirituale a un colloquio in cui la metamorfosi interiore scaturisca dal dialogo «de secreto conflictu curarum suarum» con Agostino-personaggio e maestro. Quello di Dante è piuttosto l'Agostino-*auctor* delle *Confessioni* e del *De civitate Dei*, primo dei classici moderni e insieme l'ultimo degli antichi, che tutti li ricapitola e li offre a una lettura rivoluzionaria, sotto il segno dell'*homo interior*, della riflessione sul tempo, sulla memoria, sull'amore.

Ampiamente citato (più di quanto la critica spesso abbia messo in luce), direttamente e indirettamente e in luoghi cruciali, è il maestro taciuto, mai assunto alla dignità di personaggio nella *Commedia* e non ammesso nella galleria di "uomini illustri" e santi con cui si dialoga in *Paradiso*. Egli è esplicitamente evocato, come è noto, soltanto nel XXXII canto del *Paradiso*, da lontano, laddove si precisa la sua posizione nella candida rosa: «E sotto lui così cerner sortiro / Francesco, Benedetto ed Agostino, / e gli altri fin quaggiù di giro in giro» (vv. 34-36). Tuttavia il Dante maturo della *Monarchia* nomina il solo Agostino fra i Padri della Chiesa ispirati direttamente dallo Spirito Santo, testimoniando in questo modo quantomeno una forte adesione alla sua dottrina, almeno sul piano dell'ecclesiologia: «Sunt et scripture doctorum, Augustini et aliorum, quos a Spiritu Sancto adiutos qui dubitat, fructus eorum vel omnino non vidit vel, si vidit, minime gustavit» (*Mon.* III iii 13).

In effetti è vero che la comparsa del vescovo di Ippona nella *Commedia* è tarda, ma è solo apparentemente marginale: egli è pur sempre collocato nel secondo «ordine» della santa rosa, insieme a Francesco e Benedetto e solo di un rango inferiore a San Giovanni²! Tuttavia essa è stata frequentemente evocata nelle argomentazioni volte a negare o a ridimensionare l'importanza di Agostino-*auctor* nel pensiero dantesco, o persino a individuare una resistenza nei suoi confronti, una «reluctant allegiance»³ dalla quale trasparirebbe un'intenzionale presa di distanza. Tale linea ermeneutica, tenacemente presente nella dantistica italiana novecentesca, poggia – come ha brillantemente e rigorosamente mostrato Elisa Brilli – da una parte sul postulato di un «antiagostinismo politico»⁴ di Dante, fondato sul diverso ruolo attribuito all'impero romano nella

2. Su questo punto si è espresso già Carlo Calcaterra, sottolineando la dignità conferita ad Agostino dalla sua posizione nella rosa mistica: cfr. C. Calcaterra, «Sant'Agostino nelle opere di Dante e Petrarca», in *Rivista di Filosofia neo-scolastica*, XXIII, 1931, pp. 422-99, in part. pp. 480-89.

3. R. Hollander, «Dante's reluctant allegiance to St. Augustine in the *Commedia*», in *L'Alighieri*, 49, n.s., XXXII, 2008, pp. 5-15.

4. E. Brilli, *Firenze e il profeta. Dante tra teologia e politica*, Carocci, Roma 2012, pp. 239-70, a cui rinvio, accanto a Hollander, *Dante's reluctant allegiance*, cit., anche per l'eccellente ed

storia, dall'altra sul presupposto di un «credo aristotelico-tomista» del poeta, che escluderebbe un'adesione troppo convinta alle posizioni di Agostino e alla sua eredità neoplatonica.

Diversamente la pensavano però i commentatori antichi – soprattutto Pietro Alighieri e Benvenuto da Imola – nei quali i riferimenti diretti a passi delle opere di Agostino superano di gran lunga quelle di ogni altro Padre della Chiesa, e testimoniano una particolare familiarità e attenzione nei confronti della figura del vescovo di Ippona, riconosciuto come insuperabile *auctoritas* della cultura cristiana e del poema dantesco. Più recentemente, nella critica contemporanea, un buon numero di contributi hanno almeno in parte ridimensionato gli assunti di base dell'«anti-agostinismo politico» del poeta, riconoscendovi anche gli apporti fondamentali della linea neoplatonico-agostiniana. In effetti, come afferma Selene Sarteschi, Dante certamente

convive con una *forma mentis* aristotelica [ma] egli quasi mai è fedele in senso univoco al suo aristotelismo: poiché esiste un'altra voce forte [...] che ragiona nella mente. [...] La tendenza all'ordine [...] che rinveniamo nella sua pagina non dipende solo dai dettami della logica scolastica ma è pure frutto di quell'armonica ricerca di simmetrie [...] trasmessa e mantenuta, nel corso dei secoli medievali, non esclusivamente ma imponentemente, grazie alla mediazione degli scritti di Sant'Agostino⁵.

In questo complesso quadro ermeneutico rimane naturalmente spinoso il problema dell'identificabilità delle fonti agostiniane, dei precisi *loci* danteschi ispirati ad altri luoghi altrettanto esatti dell'amplissima opera di Agostino: la difficoltà, cioè, di isolare i richiami diretti dalla complessa e pervasiva eredità agostiniana che caratterizza la cultura dell'Occidente medievale (e nella quale lo stesso Tommaso d'Aquino, spesso «antagonista» di Agostino anche negli orientamenti della dantistica moderna, rappresenta invece un punto di riferimento imprescindibile, tanto da rendere legittimo anche un quesito intorno a «how much Augustine we mistake for Aquinas in Dante»⁶). Ma questo, nel complicare il lavoro ai filologi, non fa in realtà che sottolineare il ruolo fondativo di Agostino, in quanto *humus* della cultura dell'epoca, nella genesi dei capolavori danteschi.

esauriante sintesi ragionata della bibliografia dedicata al rapporto fra Dante e Agostino negli ultimi due secoli.

5. S. Sarteschi, *Per la Commedia e non per essa soltanto*, Bulzoni, Roma 2002, p. 171.
6. E. Lombardi, *Augustine and Dante*, in *Reviewing Dante's Theology*, a cura di C.E. Honess e M. Treherne, 2 voll., Bern, Peter Lang, 2013, vol. 1, pp. 176-208, cit. a p. 184.

2. La presenza di Agostino è infatti riconoscibile nei livelli più profondi del testo, relativi alle stesse premesse del creare poetico, fra le pieghe del lungo ragionare dantesco intorno alla stratificazione semantica dei testi e all'uso dell'allegoria in letteratura, oltre che nella sua riflessione politica, specie della maturità. In questa prospettiva il vescovo di Ippona, ultimo dei classici antichi e primo dei classici cristiani, il quale definisce agli albori del Medioevo le modalità di accesso alla cultura pagana e dunque le premesse della *translatio studii* dalla filosofia e dalla poesia profana verso la sapienza e la teologia cristiane, è un punto di riferimento anche per il rapporto dantesco con la tradizione e per la definizione del concetto dantesco di *auctoritas*. Agostino infatti *insegna a leggere i classici* attraverso la Bibbia, ponendo e sistematizzando per primo lo spinoso problema del rapporto fra il genio e la perfezione stilistica degli *auctores* antichi e la verità del testo sacro⁷. Mi riferisco, naturalmente, al poderoso sforzo di sistemazione pedagogica portato avanti da una parte con il *De doctrina christiana*, dall'altra in particolare con l'VIII libro del *De civitate Dei*, dove la questione è formulata esplicitamente al cuore dell'argomentazione stessa; ma il discorso potrebbe essere esteso alla narrazione nelle *Confessiones*, del proprio percorso di formazione e di fede.

Propongo pertanto qui di rileggere uno dei luoghi della *Commedia* sensibili all'influenza agostiniana, luogo a mio avviso esemplare perché vi si intrecciano e si sovrappongono le diverse modalità con cui si manifesta la presenza di Agostino-*auctor* in Dante: dal prelievo testuale diretto alla mediazione e sovrapposizione tanto con illustri precedenti classici, quanto con la tradizione agostiniana successiva. Il confronto riguarda un tema cruciale quale la teoria d'amore e il suo nesso con l'architettura morale del poema; più segnatamente si tratta della presenza del tema agostiniano del *pondus amoris*, trasversale a molti passi della *Commedia* ma sviluppato con particolare attenzione teorica nel XVIII canto del *Purgatorio*, nel cuore della dimostrazione virgiliana intorno alla natura dell'amore. In questo caso, infatti, la mediazione di Agostino è fondamentale per la rielaborazione di un problema "classico" che risale all'*auctoritas* aristotelica⁸: vi si accoglie infatti, come è noto, la rilettura della teoria

7. Cfr. B. Stock, *The Integrated Self: Augustine, the Bible, and Ancient Thought*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2016.

8. Per la rielaborazione da parte di Agostino del tema aristotelico del *pondus* e le innovazioni che egli introduce a proposito di questa nozione cfr. S. Magnavacca, «Antecedentes e innovación agustiniana en la noción de 'pondus'», in *Patristica et medievalia*, VI, 1985, pp. 3-18.

aristotelica dei luoghi naturali⁹ applicata alla concezione dell'amore nella sua dimensione universale, quale cardine del cosmo ordinato armonicamente.

Sono i celebri versi, non a caso collocati nel trittico dei canti centrali del poema (*Purg.* XVI-XVIII), in cui Virgilio illustra in termini razionali la questione-principe di tutta la poesia delle origini in volgare, nonché il principio che struttura la geografia morale dell'oltremondo dantesco: la natura e la genesi dell'amore, nel più ampio contesto del rapporto con il libero arbitrio:

L'animo, ch'è creato ad amar presto,
ad ogni cosa è *mobile* che *piace*,
tosto che dal *piacere* in atto è desto.

Vostra apprensiva da esser verace
tragge intenzione, e dentro a voi la *spiega*,
sì che l'animo ad essa *volger* face;

e se, *rivolto*, inver' di lei si *piega*,
quel *piegare* è amor, quell'è natura
che per *piacer* di novo in voi si lega.

Poi, *come 'l foco movesi in altura*
per la sua forma ch'è nata a salire
là dove più in sua matera dura,

così l'animo preso entra in disire,
ch'è moto spiritale, e mai non posa
fin che la cosa amata il fa gioire.
(*Purgatorio*, XVIII 19-32)

Dante evidenzia il dinamismo costitutivo dell'amore, costellando i versi con verbi di movimento: almeno nove dispiegati fra diverse realizzazioni del moto (*volgere*: 3 occorrenze, *piegare*, *salire*, *muovere*; e non sarà necessario ricordare

9. Sui «riusi della concezione aristotelica del movimento come gravi e levi nella *Commedia*», nell'ambito di una «lettura che tenga conto dell'influenza dell'aristotelismo medievale su Dante» e «della varietà di applicazioni e contravvenzioni operate dal poeta nei confronti dei principi aristotelici, e della sua tendenza a sintetizzare filoni dell'aristotelismo medievale con altre tradizioni» (ma senza riferimenti significativi ad Agostino) cfr. S. Gilson, *Rimaneggiamenti danteschi di Aristotele: gravitas e levitas nella Commedia*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*, a cura di M. Picone, Th. J. Cachey Jr. e M. Mesirca, Franco Cesati, Firenze 2004, pp. 151-177, in part. pp. 160-173 (cit. alle pp. 160-161).

la centralità del nesso fra amore e movimento lungo tutto il poema fino all'«amor che move 'l sole e l'altre stelle» del canto finale). Egli riattualizza il *topos* millenario, particolarmente caro allo Stilnovo, della fiamma amorosa, declinandolo nei termini aristotelici del moto spontaneo verso il luogo naturale del più nobile degli elementi: il «correlativo oggettivo» dell'amore nell'anima dell'uomo è rappresentato, nel cosmo, dal fuoco, che per sua sottigliezza e leggerezza si indirizza naturalmente in alto, verso la regione celeste da cui proviene¹⁰. Nei versi purgatoriali dunque l'assimilazione dell'amore alla fiamma esce dall'ambito puramente retorico dell'analogia o della metafora, per affermare un'affinità di natura ontologica, un rispecchiamento fra dinamismo del cosmo e movimento dell'anima, che corrisponde all'amore nella sua forma «pura».

Lo stesso assunto si trovava già teorizzato all'altezza del terzo libro del *Convivio*, per argomentare, nel commento alla canzone *Amor che nella mente mi ragiona*, l'insediarsi di Amore nella *mente* dell'amante quale suo luogo proprio, ovvero «quella fine e preziosissima parte dell'anima che è deitade» (*Conv.* III, ii, 19)¹¹. Nel brano l'illustrazione dello «speciale amore» che ogni cosa nel creato possiede fonda la struttura gerarchica del cosmo e vi definisce la posizione privilegiata dell'uomo, la «nobilitade» della sua anima capace di accogliere nel suo amore anche i beni spirituali, la bontà e la virtù. In ultimo, tale «inclinazione» degli esseri verso il luogo naturale determinato dal loro «speciale amore» giustifica la dimensione morale inscindibile dall'esperienza amorosa degli uomini, che sarà decisiva per la *Commedia*.

Questa particolare declinazione della teoria dei luoghi naturali giunge naturalmente a Dante, come tutto Aristotele, attraverso la mediazione dell'aristolismo medioevale e segnatamente attraverso i più illustri commentatori del Filosofo; primo fra tutti Tommaso, il quale l'aveva già efficacemente tradotta nei termini cristiani dell'*inclinazione* o del *desiderio* delle creature verso il proprio bene¹². Tuttavia a un livello più sostanziale e soprattutto guardando

10. Non può peraltro sfuggire la vicinanza dei versi danteschi alla canzone-manifesto di Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*, dove l'adibizione delle categorie aristoteliche al discorso poetico è non solo evidente ma anche esibita.

11. Cfr. su questi luoghi testuali anche Lombardi, *Augustine and Dante* cit., pp. 192-193. Echi di questa dottrina sono rintracciabili in altri luoghi della produzione di Dante, su cui non mi soffermerò: ad esempio nell'ultimo sonetto della *Vita nuova*, *Oltre la sfera che più alta gira*, e in *Paradiso* I.

12. Cfr. *Summa Theologiae* I, q. 60, a. 1, *respondeo*: «Est autem hoc commune omni naturae ut habeat aliquam inclinationem quae est appetitus naturalis vel amor, quae tamen inclinatio diversimode invenitur in diversis naturis in unaquaqueque secundum modum eius». Su Tommaso come fonte principale di questo passo cfr. A. Di Giovanni, *La filosofia dell'amore*

alla trasposizione insieme morale e poetica dello stesso principio, quale si realizza nella *Commedia*, vi è riconoscibile una rilettura di Aristotele mediata dalla teoria agostiniana del *pondus amoris* (attiva peraltro già nella riformulazione tomiistica): la «ricontestualizzazione svolta dal poeta nello sviluppare un'immagine esplicitamente aristotelica entro l'ambito di una disquisizione teorica cristiana sull'amore»¹³ è condotta senza dubbio sotto il magistero di Agostino. È infatti nelle riflessioni del vescovo di Ippona che il moto naturale aristotelico assume propriamente il ruolo di manifestazione dell'amore cosmico, e insieme di "peso" dell'anima che spinge ogni cosa verso la sua origine desiderata imprimendo la direzione del movimento, come una forza «che costringe ogni cosa verso il suo specifico centro di gravità»¹⁴ (e *gravità* è, in effetti, il termine appropriato per tradurre la nozione agostiniana di *pondus*)¹⁵. E soprattutto, attraverso il *pondus amoris* si realizza, secondo Agostino, nell'universo come nello spazio dell'interiorità, il principio d'ordine che regola il *cosmos*:

Le poids d'un être n'est donc ni une variable dépendant du contexte extérieur ni une donnée statique, mais de façon plus complexe une tension inscrite dans l'essence de chaque être et qui, le mouvant vers la fin qui lui est propre, ne s'apaisera que lorsque cette fin sera atteinte. Son rôle est d'établir l'ordre: le poids d'un corps conduit celui-ci au lieu où il s'arrêtera, où il trouvera sa stabilité¹⁶.

Ma questo stesso *pondus* è, nella prospettiva agostiniana, anche ciò che può *deviare* la tensione naturale verso il luogo della quiete, che può dantesca-

nelle opere di Dante, Abete, Roma 1967; K. Foster, *The Human Spirit in Action: Purgatorio XVII*, in *The Two Dantes and Other Studies*, Darton, Longman, and Todd, London 1977, pp. 117-125; G. Morgan, «Natural and Spiritual Movements of Love in the Soul: An Explanation of Purgatorio XVIII. 16-39», in *The Modern Language Review*, LXXX/2 (1985), pp. 320-329.

13. Gilson, «Rimaneggiamenti danteschi di Aristotele» cit., p. 166.
14. E. Fenzi, «La canzone di Dante 'Amor che movi tua virtù dal cielo': una teoria anti-cavalcantiana sulla natura d'amore», in *Tenzzone*, VI (2011), pp. 15-59, cit. a p. 31.
15. Altri luoghi della *Commedia* sono sensibili a una rilettura nella prospettiva del *pondus amoris* agostiniano: ad esempio *Inf.* V (cfr. Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert* cit., pp. 162-165) oppure *Par.* I, 115-141 (cfr. Gilson, «Rimaneggiamenti danteschi di Aristotele» cit., pp. 172-73).
16. D. Dupont-Fauville, «Boèce et le *pondus amoris* augustinien», in *Vigiliae christianae*, LX/3 (2006), pp. 316-331, cit. a p. 321. Sulla dottrina del *pondus amoris* in Agostino si vedano anche: N. Joseph Torchia, «*Pondus Meum amor meus*: the Weight-Metaphor in Saint Augustine's Early Philosophy», in *Augustinian studies* (1990), pp. 163-176; D. Doucet, «*Pondus meum et amor meus*, *Conf.* 13, 9, 10. Enjeux et enracinement philosophique», in *Bulletin de Littérature Ecclésiastique*, CV (2004), pp. 147-168.

mente *piegare* la passione e *volgerla* (cfr. *Purg.* XVIII, 24-27) lontana dalla «diritta via».

Credo insomma che per comprendere appieno la teoria d'amore esposta da Dante nel *Purgatorio*¹⁷ sia necessario ricorrere, oltre che alla meditazione di Tommaso e dei commentatori medioevali e senza ovviamente dimenticare i «forti colori neoplatonici che questa idea d'amore come "palpito dell'universo intero" porta con sé»¹⁸, soprattutto alla riplasmazione agostiniana della teleologia aristotelica nei termini della teoria del *pondus amoris*, nella misura in cui questa diventa «un mouvement tendanciel qui oriente un être vers sa fin»¹⁹. È su questo fondamento che può costituirsi la nuova «cosmologia cristiana» con Amore quale principio ordinatore del cosmo, e prendere origine una dottrina per cui «l'amore per le cose inferiori è comunque sempre una forma di amore, pur se per un oggetto sbagliato [...] Quando [...] il desiderio è *appetit* del *bonum* eterno, allora è *caritas*, amore che possiede ciò che desidera già nel presente, tramite la tensione ad esso, e soprattutto mira a un futuro assoluto, eterno presente di quiete [...]»²⁰.

Il luogo agostiniano canonico in cui è efficacemente condensato il principio della «forza di gravità amorosa», sintetizzato nell'icastica formula «*Pondus meum amor meus; eo feror quocumque feror*», è il celebre passo del XIII libro delle *Confessioni*, vertice della riflessione sull'*homo interior*, dedicato alla Terza Persona della Trinità. Qui Agostino, commentando il primo capitolo della *Genesi*, riflette sullo statuto dell'uomo nella creazione, sulla sua condizione intermedia di creatura materiale e insieme spirituale, chiamata a ricongiungersi con il suo Creatore con l'intervento della grazia e la mediazione dello Spirito Santo, precisando: «il fuoco tende verso l'alto, la pietra verso il basso. Entrambi agiscono in forza del loro peso, desiderano il loro luogo naturale. [...] Il mio peso è il mio amore; esso mi porta dovunque vado»:

Requies nostra locus noster. Amor illuc attollit nos et spiritus tuus bonus exaltat humilitatem nostram de portis mortis. In bona voluntate pax nobis est.

17. Teodolinda Barolini riconosce uno schema agostiniano alla base dell'intera ascensione sul monte del Purgatorio, che proporrebbe appunto una drammatizzazione dell'idea di ordine spirituale e del dinamismo amoroso: Barolini, *The Undivine Comedy* cit., pp. 99-121.

18. Fenzi, «La canzone di Dante» cit., p. 30.

19. A. Solignac, *Mesure, nombre et poids (note complémentaire 18)*, in *Œuvres de saint Augustin. La Genèse au sens littéral*, Desclée De Brouwer, Paris 1972 («Bibliothèque agustinienne», 48), p. 636.

20. Agostino, *Confessioni*, a cura di M. Bettetini, Einaudi, Torino 2005, p. 412.

Corpus pondere suo nititur ad locum suum. Pondus non ad ima tantum est, sed ad locum suum. Ignis sursum tendit, deorsum lapis. Ponderibus suis aguntur, loca sua petunt. Oleum infra aquam fusum super aquam attollitur, aqua supra oleum fusa, infra oleum demergitur; ponderibus suis aguntur, loca sua petunt. Minus ordinata inquieta sunt: ordinantur et quiescunt. *Pondus meum amor meus; eo feror quocumque feror* (*Confessiones*, XIII 9, 21).

Quello del *pondus amoris* è un punto dottrinale (ma dalle alte risonanze poetiche, almeno nel brano citato delle *Confessioni*) che percorre però molte delle opere di Agostino, fino a costituire un vero e proprio principio strutturante del suo pensiero, non privo di conseguenze sulla sua stessa teoria del linguaggio, se è vero che «in the likeness between speech (exterior words) and universe, God's ruling of creation impresses a syntax, directed and interpreted by love through order/binding (*ordo amoris*) and hierarchy/government (*pondus amoris*)»²¹. Così, due altri luoghi in particolare risaltano per il loro interesse in prospettiva dantesca: il primo costituisce una ripresa del motivo del *pondus amoris* nel *De Genesi ad litteram*, con riferimento all'ordine dell'universo stabilito da Dio, secondo il libro della Sapienza, «in numero, mensura et pondere»²². Qui è evidente la portata cosmologica dell'identificazione di Amore con la “forza di gravità” dell'universo intero, ma è anche esplicitato il rispecchiamento di tali coordinate fisiche nel mondo dell'interiorità, che a sua volta possiede un «numero, misura e peso», secondo i quali si esplicano le funzioni dell'agire, del sentire (gli affetti) e della volontà; e soprattutto in cui prendono forma sensibile le medesime categorie archetipiche presenti nella mente divina. Diventano poi evidenti, punto della massima importanza in prospettiva dantesca, le implicazioni etiche di una simile concezione del *cosmos* come, propriamente, un *ordo amoris*²³:

Neque enim mensura et numerus et pondus in lapidibus tantummodo et lignis atque eiusmodi molibus et quantiscumque corporalibus vel terrestribus vel caelestibus animadverti et cogitari potest. Est autem mensura aliquid agendi, ne sit irrevocabilis et immoderata progressio; et est numerus et affectionum animi et virtutum, quo ab stultitiae deformitate, ad sapientiae formam decusque col-

21. Lombardi, *The Syntax of Desire* cit., p. 16.

22. Cfr. W. J. Roche, «Measure, Number, and Weight in Saint Augustine. La trilogie augustinienne *modus, species* et *ordo* dans l'explication de la création de toutes choses in *mensura et numero et pondere*», in *The New Scholasticism*, XV (1981), pp. 350-376.

23. Cfr. A.-I. Bouton-Touboulis, *L'ordre caché: la notion d'ordre chez saint Augustin*, Institut d'Etudes augustiniennes, Paris 2004.

ligitur; et est *pondus voluntatis et amoris*, ubi apparet, quanti quidque in appetendo, fugiendo, praeponendo, postponendoque pendatur. At haec animorum atque mentium et mensura alia mensura cohibetur, et numerus alio numero formatur, et pondus alio pondere rapitur. Mensura autem sine mensura est, cui aequatur quod // de illa est, nec aliunde ipsa est: numerus sine numero est, quo formantur omnia, nec formatur ipse; *pondus sine pondere est, quo referuntur ut quiescant*, quorum quies purum *gaudium* est, nec illud iam refertur ad aliud.²⁴ (*De Genesi ad litteram*, IV, 3, 8)

Infine affrontando, nell'XI libro del *De civitate Dei*, il problema dell'origine del male nel mondo e della caduta degli angeli ribelli Agostino ripercorre la gerarchia degli esseri creati in base alla loro maggiore o minore partecipazione alla dimensione spirituale ed intellettuale, specificando però come la naturale "scala della nobiltà"²⁵ possa essere sovvertita, nelle creature razionali, proprio dal "peso" della volontà e dell'amore:

In his enim, quae quoquo modo sunt et non sunt quod Deus est a quo facta sunt, praeponuntur viventia non viventibus, sicut ea, quae habent vim gignendi vel etiam appetendi, his, quae isto motu carent; et in his, quae vivunt, praeponuntur sentientia non sentientibus, sicut arboribus animalia; et in his, quae sentiunt, praeponuntur intellegentia non intellegentibus, sicut homines pecoribus; et in his, quae intellegunt, praeponuntur immortalia mortalibus, sicut angeli hominibus. Sed ista praeponuntur naturae ordine; est autem alius atque alius pro suo cuiusque usu aestimationis modus, quo fit, ut quaedam sensu carentia quibusdam sentientibus praeponamus, in tantum, ut si potestas esset ea prorsus de natura rerum auferre vellemus, sive quem in ea locum habeant ignorantes, sive etiamsi sciamus nostris ea commodis postponentes. [...] Sed tantum valet in naturis rationalibus *quoddam veluti pondus voluntatis et amoris, ut, cum ordine naturae angeli hominibus, tamen lege iustitiae boni homines malis angelis praeferantur*.²⁶ (*De civitate Dei*, XI, 16)

24. In Sant'Agostino, *La Genesi*. II. *La Genesi alla lettera*, a cura di L. Carozzi, Città Nuova ed., Roma 1989, pp. 168-170.

25. Sulle implicazioni aristoteliche del concetto di *nobiltà* nel *Convivio* cfr. P. Falzone, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel Convivio di Dante*, il Mulino, Bologna 2010.

26. In Sant'Agostino, *La città di Dio*, II. *Libro XI-XVIII*, a cura di D. Gentili e A. Trapè, Città Nuova ed., Roma 1988, pp. 98-100. La stessa connessione fra amore, "peso" e dimensione etica è esplicitata in un altro passo dello stesso libro XI del *De civitate Dei*: «Si essemus lapides aut fluctus aut ventus aut flamma vel quid huiusmodi, sine ullo quidem sensu atque vita, non tamen nobis deesset quasi quidam nostrorum locorum atque ordinis appetitus. Nam velut amores corporum momenta sunt ponderum, sive deorsum gravitate sive sur-

Significativamente, qui la dottrina del *pondus amoris* è evocata in un nesso stretto alla «legge della giustizia» che regola l'universo, diventando un criterio morale – basato appunto sulla direzione impressa alla volontà e all'amore²⁷ – che determina la vera nobiltà della creatura, attraverso l'esercizio del libero arbitrio: secondo la giustizia dettata dalla *gravitas* del proprio amore, pertanto, l'uomo virtuoso, pur nella sua duplice natura materiale spirituale, è da considerare superiore alle sostanze separate che hanno eletto il male.

3. Riassumendo: tale assimilazione dell'amore al “peso”, cioè più propriamente alla forza che *muove* l'anima e che si costituisce anche in istanza etica, la quale indirizza la volontà più o meno vicino al suo Creatore, prende forma in Dante principalmente come fruttuosa sintesi e rielaborazione delle dottrine del Filosofo con la parola del primo “classico” cristiano. Lo sviluppo del pensiero dantesco intorno al principio dell'Amore-cardine dell'universo non sarebbe completo, infatti, senza l'apporto dell'*auctoritas* di Agostino, senza la peculiare svolta che egli, incorporando ma anche superando i precedenti neoplatonici, conferisce alla cosmologia aristotelica. E non mi riferisco tanto all'identificazione del Primo motore con Amore, compiuta anche autonomamente dai commentatori cristiani di Aristotele (*in primis* Tommaso; «ut desideratum»; *S. Th.*, I, q. 6, a. 1, ad 2), o soltanto alle dottrine neoplatoniche dell'unione con l'Essere, quanto alla rimodulazione, tutta agostiniana, della teoria dei luoghi naturali in chiave psicologica: dove “psicologico” non è inteso in senso riduzionistico, ma al contrario come condizione di un rispecchiamento armonico del macrocosmo nel microcosmo, e non per analogia simbolica ma in senso costitutivo.

sum levitate nitantur. Ita enim corpus pondere, sicut animus amore fertur, quocumque fertur. Quoniam igitur homines sumus ad nostri Creatoris imaginem creati, cuius est vera aeternitas, aeterna veritas, aeterna et vera caritas, estque ipse aeterna et vera et cara Trinitas neque confusa neque separata: in his quidem rebus, quae infra nos sunt, quoniam et ipsa nec aliquo modo essent nec aliqua specie continerentur nec aliquem ordinem vel appeterent vel tenerent, nisi ab illo facta essent, qui summe est, qui summe sapiens est, qui summe bonus est, tamquam per omnia, quae fecit mirabili stabilitate, currentes quasi quaedam eius alibi magis, alibi minus impressa vestigia colligamus; in nobis autem ipsis eius imaginem contuentes tamquam minor ille evangelicus filius ad nosmetipsos reversi surgamus et ad illum redeamus, a quo peccando recesseramus. Ibi esse nostrum non habebit mortem, ibi nosse nostrum non habebit errorem, ibi amare nostrum non habebit offensionem. (*De civitate Dei*, XI, 28; *ibid.*, p. 112); cfr. Fenzi, *La canzone di Dante* cit., pp. 30-31.

27. In termini filosofici, si può affermare che secondo la visione agostiniana il *pondus amoris* diventa, a differenza della formulazione aristotelica, un principio trascendentale che orienta *a priori* la volontà: cfr. Silvia Magnavacca, *Antecedentes e innovación agustiniana en la noción de 'pondus'*, in part. pp. 15-18.

Proprio questa svolta della fisica aristotelica in scienza dell'anima, per cui si dà la possibilità di applicare i principi della fisica alle vicende dell'*homo interior*, e di leggere entrambe sotto la specie della metafora e dell'allegoria, è infatti cruciale per la ridefinizione della cosmologia aristotelico-tolemaica nei termini di un cosmo interiore governato da una volontà mossa dall'amore, nelle sue diverse forme, quale *dynamis* primaria. Sul fondamento di questa reinterpretazione in chiave psicologica del movimento naturale è pensabile anche un universo – quello della *Commedia* – interamente costruito sui principi dell'Etica: e in questa prospettiva sarebbe senz'altro da rimeditare l'accostamento proposto da Dante, ancora una volta nel *Convivio*, fra i soli nomi di Aristotele e di Agostino a proposito del nesso fra condotta morale dell'uomo, retta direzione impressa alle passioni e felicità: «E però vuole santo Augustino, e ancora Aristotile nel secondo dell'Etica, che l'uomo s'ausi a ben fare e a rifrenare le sue passioni, acciò che questo tallo che detto è, per buona consuetudine induri e rifiermisi nella sua rettitudine, sì che possa fruttificare, e del suo frutto uscire la dolcezza dell'umana felicitade»²⁸ (*Conv.* IV, xxi, 14).

In sintesi credo si possa affermare, tenendo conto di questi apporti sostanziali del pensiero agostiniano all'intero percorso dantesco, che, al pari dei grandi classici che hanno plasmato nuove concezioni del mondo, anche l'Agostino di Dante non può e non deve essere ricercato unicamente o prevalentemente attraverso la griglia delle citazioni testuali dirette, il più delle volte gravate dai depositi di una tradizione centenaria. Al contrario, di fronte ad opere di tale enorme portata culturale e vastissima diffusione, è necessario almeno affiancare alla logica rigida del riscontro puntuale la giusta considerazione del lascito di pensiero complessivo, di immagine del mondo e dell'uomo da esse veicolato. In questo senso, allo stesso modo in cui si può dire, senza reale contraddizione, che Dante è un aristotelico e un platonico, credo sia senz'altro lecito considerarlo un agostiniano: nel senso che al di fuori della svolta impressa dalla lettura di Agostino nel pensiero medioevale l'*iter* dantesco dalla *Vita nuova* al poema sacro non è realmente comprensibile²⁹.

28. Sulla possibile mediazione di Alberto Magno in relazione a questo passo cfr. M. Corti, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino 1983, p. 112.

29. Per lo sviluppo del paradigma agostiniano del pellegrinaggio nella *Vita nuova* cfr. M. Picone, *Peregrinus amoris. La metafora finale*, in Id., *Vita Nuova e tradizione romanza*, Liviana, Padova 1979, pp. 129-192.

Autorità e autorialità nella Transilvania di Antonio Possevino S.J.

Otilia Ștefania Damian
Universită Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract

The paper analyses the relationship between authority and authoriality in a history of Transylvania written in Italian by the Mantuan Jesuit Antonio Possevino in 1583, after he had travelled to the Transylvania. The work was composed in the context of Counter Reformation and was inspired by the catholic king of Poland Stefan Bathory. Possevino investigated very well the sources of his time and he tried to present in an objective way the historical reality of Transylvania, a principality that embraced the Protestant reform. He had to face delicate political and religious matters in his treaty involving great powers of his time. His history of Transylvania was published only in the Twentieth Century.

Keywords

Transylvania, Possevino, reality, history, historiography

Se nell'altre provincie, alle quali Vostra Beatitudine si è degnata mandarmi questi anni a dietro, io ho sempre sentito un grande concorso della Provvidenza di Dio, posso hora con core sincero confessare, che nissuno maggiore ho provato di quello che ho fatto in Transilvania. Perciochè sensibilmente si è veduto che Christo Signor Nostro, quanto a se, ha maturato il tempo, nel quale si attenda per quella parte al vero riparo dell'Ungheria; et con aiutar' la Moldavia et la Valachia, si spunti molto oltre nell'Oriente. Però mi getto con ogni riverenza a' piedi di Vostra Beatitudine, supplicandola per le sante piaghe, di chi sparse tutto il sangue per salvare et noi, et quelle provincie, che voglia, con haverne tanto paternamente abbracciata la cura, lasciare tanto fundati fundamenti di questa impresa, che facilmente poi non sia scossa. [...] Io so che Vostra

Beatitudine desidera ogni bene, et però vorrà ancor questo. In Transilvania sono città notabili di Germani, i quali sanno anco la lingua Ungaresca. L'altre terre et villaggi abbondano di popoli: Claudiopoli solo, dove è già il collegio nostro, et dove ho hora fundato il seminario della Santità Vostra et del Re, darà occasione a tutto quel contorno di spander' la luce della verità. [...] È poi vicina et contigua la Valachia, quale stendendosi insino al mare Eussino, mi affermarono persone pratiche et nobili, che sono in essa da quaranta mila villaggi. [...] Et tutti questi, reliquie dell'antiche colonie Romane, sì come anco hoggidì ne serbano la lingua nostra molto corrotta, chiamano Vostra Beatitudine *Il grande Padre*, et sono christiani secondo il rito Greco [...] fin' hora sono stati senza studii, et depressi, con tutto che mostrino nella faccia et nell'attioni animo et giudicio Italiano¹.

Così scriveva, il 12 aprile del 1583, Antonio Possevino S.J., al papa Gregorio XIII (1572-1585), cominciando a raccontare, con «core sincero», una situazione storica, religiosa e politica piuttosto preoccupante per gli ambienti ecclesiastici del proprio tempo. La realtà narrata² dal padre gesuita è una storia alquanto vera, accuratamente studiata da Possevino dalle fonti che aveva letto con attenzione, una realtà che aveva conosciuto anche direttamente durante il suo viaggio, seppur breve, nel Principato, durante la quaresima del 1583. Tale relazione sarebbe poi entrata a far parte, proprio in quanto lettera dedicatoria, di un trattato storico-geografico sulla Transilvania, scritto nel 1583, durante e dopo il viaggio sopraricordato, inviato a Roma solo l'anno successivo (infatti sui manoscritti dell'opera la data riportata è 1584), e ricorretto, come si desume dallo studio dei manoscritti del trattato, varie volte in vista della sua stampa³. L'opera non è stata però pubblicata all'epoca del suo autore, ma solo nel Novecento, quando ha conosciuto ben due edizioni, nel 1913 e nel 1931, che trascrivono due diversi manoscritti⁴.

1. A. Possevino, *Transilvania*, a cura di A. Veress, Budapest 1913, in *Fontes Rerum Transylvanicarum*, III, pp. 1-3. Tutte le citazioni tratte dalla *Transilvania* faranno riferimento a questa edizione.
2. Cfr. per il problema della narrazione della realtà G. M. Anselmi, *Narrare Storia e storie*, Angeli, Milano 2013.
3. Per le vicende dei manoscritti dell'opera e le campagne di correzione di Possevino si veda O. S. Damian, *Antonio Possevino e la Transilvania tra censura e autocensura*, CST, Cluj Napoca 2015, pp. 93-145.
4. Antonio Possevino, *Transilvania* (1584) a cura di Andrea Veress, cit., trascrive il codice Gesuitico Veress (siglato VG), conservato oggi all'Archivum Romanum (Roma, Italia) Opp. NN. 318. L'altra edizione dell'opera di Possevino è dovuta alla trascrizione del codice ambrosiano Trotti 74 (siglato A), conservato presso la Biblioteca Ambrosiana (Milano, Italia):

Prima del viaggio in Transilvania Possevino aveva svolto missioni in tutta Europa, in Francia, Svezia, Livonia, in Polonia cercando di contrastare con tutti i mezzi che aveva a disposizione, come tutta la Chiesa cattolica all'epoca, il movimento protestante, predicando, diffondendo libri, fondando seminari, opponendosi con i mezzi intellettuali a chi minacciava l'autorità della Chiesa Cattolica e del Santo Padre. In Moscovia e in Polonia aveva mediato la pace tra il cattolico re di Polonia Stefano Bathory (1533-1586) e l'ortodosso Ivan il Terribile (1530-1584) impegnati in una guerra per ottenere il possesso della Livonia. Inoltre Possevino aveva tentato alla corte di Ivan il Terribile, in quanto inviato del Papa Gregorio XIII, di avviare un dialogo con i cristiani ortodossi, cercando di capire il loro punto di vista sull'unione di Ferrara-Firenze (1439) e di lavorare a un'importante ideale dei cristiani, quello dell'unione religiosa tra cattolici e ortodossi, ma senza grandi successi. Possevino è autore di molte altre opere, alcune in latino, una cinquantina di titoli nella raccolta del gesuita Carlos Sommervogel, tra trattati storico-geografici quali la *Moscovia* o la *Livonia*, controversie con protestanti ed ortodossi fino alle sue grandi opere la *Bibliotheca Selecta* e l'*Apparatus sacer*, tutte mosse, come la *Transilvania* d'altronde, dal suo impegno di riportare al cattolicesimo principi e popolazioni che avevano aderito dal 1517 in poi al protestantesimo.

Durante questo viaggio Possevino fonda, a spese di due grandi autorità del suo tempo, una spirituale, il Sommo Pontefice Gregorio XIII (1502-1585) e una terrena, il re di Polonia Stefano Bathory (1576-1586), un seminario presso la Scuola della Compagnia di Gesù a Claudiopoli (o Kolosvar, l'odierna Cluj-Napoca), conosce direttamente la geografia e incontra gli abitanti della provincia, notando ad esempio che i Valacchi non hanno una loro città fortificata, come i Sassoni: «Tre sorti di nationi habitavano, et habitano la Transilvania. Gli Ungheri [...] I Valachi, che non hanno certa sede. I Sassoni, i quali hanno sette città; onde chiamano in loro lingua la Transilvania Siebenbürgen»⁵.

Narrando la realtà incontrata, Possevino parla con molta obiettività anche dello statuto sociale dei Valacchi – nome con cui erano conosciuti all'epoca i Romeni. Non descrive solo lo stato di sudditanza della popolazione contadina valacca, che, secondo la testimonianza di Possevino, vive in tutta la Transilvania, mista con le altre nazioni del Principato, ma anche la relativa emarginazione della loro *élite* all'interno della compagine nobiliare: «Quanto a' Valachi (come non è

Antonio Possevino, *Transilvania*, in Giacomo Bascapè, *Le relazioni fra l'Italia e la Transilvania nel secolo XVI*, Roma 1931.

5. *Transilvania*, cit., p. 43.

di loro alcuno peculiare contado, ma habitando essi mistamente fra gli Ungheri et i Sassoni) [...] ha però alcuni nobili fra loro, ma non di tanto credito, di quanto sono gli Ungheri; et se bene talora riescono più valorosi degli Ungheri in guerra, sono però tenuti più bassi nell'essere premiati dal principe»⁶.

L'autore nota con preoccupazione la diffusione della riforma protestante tra i sassoni che avevano abbracciato il luteranesimo, tra gli ungheresi che avevano accolto il calvinismo o altre confessioni protestanti e i valacchi che erano rimasti ortodossi. Osserva con competenza la situazione sociale, religiosa e politica e, nella storia che sta scrivendo e che pensa di stampare alquanto prima, descrive questa situazione, senza cautele, presentando con impegno, serenità, e audacia le trame nascoste di persone influenti, che vivevano ancora. Il gesuita descrive attentamente, non più in latino, ma in italiano, anche le varie correnti protestanti che si erano diffuse in Transilvania mettendo per iscritto cose davvero inaudite per gli ambienti della cultura ufficiale cattolica. Ma soprattutto è forte della convinzione che per combattere le idee della Riforma bisognava prima conoscerle molto bene. In questo senso si potevano, anzi si dovevano, diffondere a stampa anche informazioni che prima di allora erano riservate o veicolate solo in latino. Era infatti vietato parlare pubblicamente, in italiano, «dell'eresia», come sottolineano anche i censori del trattato di Possevino⁷, a meno che questo non portasse alla conversione.

Durante il viaggio, il gesuita raccoglie molte fonti per la sua storia della Transilvania. Come risaputo, Possevino si era proposto di scriverla dopo aver letto una storia commissionata dal re di Polonia Stefano Bathory al protestante Gian Michele Bruto⁸, allora storico ufficiale della corte polacca, come reazione alle aggiunte che l'umanista Iohannes Sambucus aveva fatto alla storia di Bonfini (edizioni del 1568 e 1581). Si tratta di aggiornamenti che intendevano giustificare le pretese degli Asburgo al trono transilvano. Gli Asburgo, alleati tradizionali della Santa Sede, ritenevano che, dopo la disfatta di Mohács (1526), il detentore legittimo del titolo regio era Ferdinando, mentre Giovanni Zápolya era un usurpatore. Come sottolinea lo storico Domenico Caccamo, Báthory voleva una storia imparziale della Transilvania basata su fonti d'archivio, in grado di contrastare con la verità storica la propaganda imperiale.

6. *Transilvania*, cit., p. 64.

7. Cfr. P. Fabritius Pallavicino S.I., *Censura de Commentario «Transilvani»*, in *Monumenta Antiquae Hungariae*, II, ed. Ladislaus Lukacs, pp. 953-955.

8. Cfr. per le vicende delle aggiunte del Sambucco alla storia di Bonfini e la storia commissionata da Báthory a Gian Michele Bruto, D. Caccamo, *Gian Michele Bruto*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 14, Roma 1972, pp. 731-734.

Possevino si offre di scriverla lui e, in quanto colto gesuita, investito con autorità dagli ambienti ecclesiastici e dal Papa, ambienti tra i più influenti del suo tempo, avrebbe dovuto dare più credibilità al lavoro esprimendosi in modo adeguato per un pubblico cattolico circa le questioni politiche dell'Europa Orientale. La Transilvania era infatti nota all'epoca a molti personaggi influenti del tempo solo dalle carte geografiche e la diffusione della riforma protestante in questa provincia preoccupava gli ambienti cattolici nel contesto dell'avanzata ottomana nel cuore dell'Europa. Nelle intenzioni di Possevino, il suo trattato doveva essere un aiuto concreto alla salvezza dell'anima dei suoi abitanti:

Per questo di nuovo gettandomi con ogni humiltà a' suoi piedi, la supplico di ripigliare questa cura a petto: la quale spero sarà tanto più viva, quanto Vostra Beatitudine potrà comprendere da questa historia, la quale ho tessuto delle cose di Transilvania, ciò che generalmente per lo spatio di mille cinquecento anni, ma più particolarmente è avvenuto in questo secolo, nel quale oltre varii notabilissimi accidenti, vedrà lo stato presente di lei, e i mezzi coi quali essa provincia può aiutarsi, et servire all'altre vicine provincie per propagar' il culto divino, pel quale tutti da Vostra Beatitudine humilissimamente dimandiamo nuova et piena benedittione⁹.

Infatti la sua opera è pensata per cambiare la realtà incontrata e accuratamente descritta. Spazio e storia del principato sono indagati con un interesse capillare, che permea ogni campo del sapere in modo da dare per la prima volta nella storia degli scritti sulla Transilvania una sistemazione alle conoscenze su questo spazio. Per rendere più autorevole la sua opera il gesuita ricorre, oltre alle fonti orali o alle carte geografiche¹⁰ allora in circolazione, anche a varie fonti scritte, come Strabone o Tolomeo o ancora Ovidio. Cita anche le opinioni degli umanisti italiani, di Enea Silvio Piccolomini o Antonio Bonfini riprendendo *topoi* ricorrenti nella letteratura precedente sui Paesi Romeni, come ad esempio il *topos* dei romeni che parlano «latino corrotto»¹¹, o false etimo-

9. *Transilvania*, cit., p. 8.

10. Tra le fonti che Possevino non nomina possiamo ricordare brevemente anche le carte geografiche, come la fortunata carta della Transilvania del *Theatrum* di Ortelius (carta basata su una di Johannes Sambucus del 1566, quest'ultima vicinissima a quella del 1532 stampata a Basilea da Johannes Honterus). Inoltre Possevino usa anche fonti orali, che possiamo ricavare dalla corrispondenza del gesuita, come le conversazioni con il re di Polonia Stefano Bathory. Cfr. A. Veress, *Fontes Rerum Transylvanicarum*, cit.

11. L. Renzi, «Ancora sugli umanisti italiani e la lingua romena», in *Romanische Forschungen*, vol. 112 (2000), n. 1, pp. 1-18.

logie come quella del nome «valacco»¹². Ma Possevino non fa mai nella sua opera il nome dello storico ufficiale della corte polacca, il protestante Gian Michele Bruto, la cui storia dell'Ungheria era ben nota al padre gesuita, e nomina poco anche la *Chorographia Transilvaniae* di Giorgio Reicherstorffer la cui descrizione storico-geografica della regione viene tradotta dal latino in italiano e ripresa in totalità¹³. «Et certo di molte Provincie nissuna ho trovato tanto atta, quanto la Transilvania, per porre innanti gli occhi i giudicii di Dio, così in materia delle cose politiche, come di quelle della religione, le quali la divina providentia ha voluto far' apparire, come in uno anfiteatro di 400 miglia di giro»¹⁴, scrive ancora Prossevino nella lettera dedicatoria al libro. Lo spazio della Transilvania è un teatro, proprio come il *theatron* di Giulio Camillo¹⁵, autore che però Possevino non nomina nel suo testo, un libro «spettacolo dei giudizi di Dio» che esibisce «i notabilissimi accidenti» della storia:

Nè molto dappoi morendo Vladislao, et succedendogli suo figliuolo Ludovico Secondo, il quale nelle fascie, mentre viveva il padre, fu eletto re di Ungheria, et dappoi infelicamente morì nel fatto di arme, seguito col Turco nella pianura di Mohacs, cominciò a crollare di maniera il regno d'Ungheria, che non solo non ha mai potuto lievere il capo, come prima, ma insieme cadendo in gravissime divisioni, et nelle cose politiche, et massime in quelle della religione, resta hoggi più spettacolo dei giudicii di Dio, che forma di libero imperio.¹⁶

Per contrastare questa situazione di totale decadenza il gesuita pensa che sia arrivato il momento di collaborare «virilmente alla santa volontà di Dio»¹⁷. Si tratta di un pensiero profondo che ha la sua radice negli *Esercizi Spirituali* di Sant'Ignazio de Loyola. In quanto gesuita, Possevino non solo conosceva bene il testo del fondatore della Compagnia di Gesù, ma metteva in pratica questi esercizi quotidianamente. D'altronde è abbastanza facile cogliere l'influenza di questo testo anche nella struttura remota della storia della Transilvania: dopo un'accurata visualizzazione dello spazio circolare del principato, spazio

12. O. S. Damian, cit., pp. 166-173.

13. M. Holban, «În jurul Chorographiilor lui Reicherstorffer [Intorno alle Corografie di Reicherstorffer]», in *Studii*, vol. 18 (1965), pp. 147-170.

14. *Transilvania*, cit., p. 15.

15. C. Bologna, *Esercizi di memoria. Dal «teatro della sapientia» di Giulio Camillo agli «esercizi spirituali» di Ignazio di Loyola*, in *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, il Mulino, Bologna 1992.

16. *Transilvania*, cit., p. 42.

17. Ivi, p. 3.

che assomiglia a un teatro circondato dai Carpazi (libro I) segue l'esibizione della sua storia, le guerre con il Sacro Romano Impero, la diffusione del protestantesimo, l'elezione di Stefano Bathory e l'inserimento dei gesuiti, i suoi dissidi con l'imperatore Rodolfo II, storia in cui si manifestano i giudizi di Dio (libri II-IV), ma l'azione cristiana che collabora al disegno di Dio può trasformare questa provincia in baluardo del cattolicesimo e in un avamposto per la conversione dell'islam (libro V).

Gli esercizi spirituali presuppongono sempre la visualizzazione del luogo materiale dove sta la cosa che si vuole contemplare. Con l'aiuto della preghiera i gesuiti, o chi pratica gli esercizi spirituali, può ricevere la grazia di Dio affinché le proprie intenzioni, azioni e attività siano ordinate al servizio e lode della Divina Maestà, in questo caso l'accurata descrizione geografica e storica permette, con l'aiuto di Dio, spesso invocato nel testo, di riportare questa provincia al cattolicesimo. Quindi non è per curiosità che Possevino scrive e indaga le fonti, ma per lavorare meglio al servizio della Divina Maestà.

Come dicevamo all'inizio l'opera, pensata per essere pubblicata, è stata occultata dai contemporanei dell'autore ed è diventata nota al grande pubblico solo nel Novecento grazie alle edizioni di Andrea Veress (1913) e di Giacomo Bascapé (1931). Oltre ai due codici menzionati la tradizione manoscritta antica contiene anche un altro codice, che abbiamo rinvenuto all'*Archivum romanum* e, come abbiamo cercato di dimostrare altrove, precede quelli già noti¹⁸. La sua analisi e lo studio delle varianti dei tre codici hanno permesso di raggiungere ulteriori conclusioni interessanti su Possevino autore della storia della Transilvania.

Il 12 febbraio 1584 il padre gesuita manda da Cracovia il suo manoscritto al segretario di stato Tolomeo Galli affermando che fosse sufficiente, per poter stampare l'opera «toglierne dugento linee in diversi luoghi, et porre N in luogo del nome di alcuni che vivono»¹⁹, concetto che mette d'altronde in pratica in margine e nell'interlinea di uno dei codici manoscritti dell'opera, nel codice gesuitico Veress. L'autore cancella sistematicamente il nome degli avversari protestanti dei cattolici ed elimina tutte le allusioni offensive per i poteri implicati nella sua storia, la Casa d'Austria, la Santa Sede, la Compagnia di Gesù. Allo stesso modo cerca di mitigare le sue espressioni quando parla della storia contemporanea o di eventi collegati al problema della successione transilvana, così come degli inte-

18. Si tratta di un codice conservato oggi presso l'*Archivum Romanum* della Compagnia di Gesù, Opp. NN. 319 e analizzato in O. S. Damian, cit., pp. 93-143.

19. *Lettera di P. Antonio Possevino al Cardinale di Como Tolomeo Galli* scritta a Cracovia, 12 Febbraio 1584, in FRT, III, cit., p. 206.

ressi della Santa Sede nell'Europa Centro Orientale. Tutte le volte, ad esempio, che scrive «gli Ungheresi hanno battuto gl'Imperiali» corregge sempre per prudenza diplomatica con «altri nemici»²⁰. Anche se l'autore si sforza di non mettere nessuna autorità terrena o religiosa in una cattiva luce, i censori interni della Compagnia di Gesù, P. Fabrizio Pallavicino S.J. e P. Paulus Hoffaeus S.J.²¹, le cui osservazioni sono visibili anche in margine al codice gesuitico Veress, hanno trovato il testo di Possevino sconveniente, persino sovversivo. P. Fabrizio Pallavicino indica ad esempio che andavano tolti i capitoli riguardanti la descrizione degli errori degli ariani «non sembra giovare dare alla stampa in lingua italiana quegli errori o eresie dei transilvani, che si trovano nel libro 4 a cap. 6 e più avanti; tanto perché sembrerebbero che possano offendere l'orecchio degli italiani, che non sono abituati a sentire tali orrende bestemmie, quanto perché i libri sulle controversie con gli eretici non sembrano essere permessi in Italia in lingua italiana»²². Ecco ad esempio uno dei frammenti che andavano soppressi e che conclude il Libro IV, Capo7, capitolo che ha il titolo *Altri detestabili errori trovati fra gli heretici di Kolosvar per l'inquisitione, la quale Stefano re comandò, che di loro si pigliasse da' senatori di Transilvania:*

[...] Altri poi dissero, che l'anime dannate non saranno punto differenti dall'anime degli animali bruti, come capre, porci etc. Et che l'anima insieme col corpo rimarrà, nè indi più oltre partirà. Et che le donne non hanno anima. Altri, che l'anima di una donna è quale l'anima di un cane; et però non mancano di coloro, i quali quando un huom muore non suonano punto le campane, ma quando uccidono un bue, la suonano. Et che l'huomo e 'l cane hanno anima somigliante; poichè il cane non muore con minore cruccio, di quel che huom faccia. Et fu tanto scemo non solo di fede, ma di cervello un di costoro, il quale dimandò se maggior danno sarebbe, che tutte le nobili matrone hoggidì viventi, o vero tutti i cani morissero. Al che fu chi rispuose, chè maggior danno sarebbe, se morissero i cani, conciossia cosa che questi spenti, altri più non nascerebbono: ma morte le matrone et restandone le citelle, altre di loro potrebbero generarsi. Or bisogna egli altra confutatione di queste infelicità, salvo narrarle?²³

20. Cfr. *Transilvania*, pp. XIX-XXII e anche O.S. Damian, cit., pp. 135-143.

21. Paulus Hoffaeus S.I. Ass. Germ. *Censura de Commentario Patris Possevino de Transilvania*, Romae, anno 1586. Textus: Austr: 224 23 r-4v, doc. 363-B in *Monumenta Antiquae Hungariae*, II, ed. Ladislaus Lukacs, pp. 955-958 e P. Fabritius Pallavicino, *Censura de Commentario «Transilvania»*, doc. 363-A, in *Monumenta Antiquae Hungariae*, cit., pp. 953-955; Cfr. anche V. Rus, *Operarii in vinea Domini, Misionari iezuiți în Transilvania, Banat și Partium (1579-1715)*, I, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2007, pp. 225-229.

22. Cfr. *Transilvania*, p. XXI e V. Rus, *Operarii*, cit., pp. 227-228.

23. *Transilvania*, cit., p. 142.

Secondo la testimonianza inorridita riportata dall'autore, nella Transilvania del Cinquecento c'era chi pensava cose scandalose per alcuni anche ai nostri giorni, come ad esempio che le donne non avessero anima. Possevino trova però l'audacia di inserirle nel suo discorso chiamandole "infelicità" che non valeva nemmeno la pena di confutare, ma che, a differenza dell'opinione diffusa nell'ambiente ecclesiastico a cui egli stesso apparteneva, era opportuno narrare in italiano.

Infatti, il 9 agosto 1585, in una lettera inviata a un'importante donna del proprio tempo, a Eleonora d'Asburgo (1534-1594), figlia di Ferdinando d'Asburgo, arciduchessa d'Austria e duchessa consorte di Mantova e di Monferrato il padre gesuita scriveva: «Altezza [...] toccherò sommariamente alcune cose di Transilvania, rimettendomi nel restante a quel che in breve doverà uscire in luce, havendone scritto cinque libri in lingua italiana, perché V[ostra]A[ltezza] et altri costì possano consolarsi ed edificarsi»²⁴. Possiamo dedurre che nel 1585 Possevino sperava ancora di poter stampare la sua opera, in volgare, per un pubblico ampio, fatto di cattolici e di "eretici".

Sappiamo oggi che la censura interna della Compagnia ha bloccato, per prudenza, la stampa di un testo che andava proibito ai cattolici per preservare la tranquillità delle loro anime, ma anche i buoni rapporti diplomatici della Santa Sede con i suoi alleati politici. Scrive infatti Padre Hoffaeus: «In alcun modo risulta utile diffondere questa storia senza il consenso e senza averla sottoposta al giudizio dei principi, delle cui province, città e cause ne parla, affinché non si offendessero in maniera implacabile; infatti molte cose particolari sono riferite delle persone dei principi e dei governatori di cui gran parte di loro è ancora tra vivi [trad.ns.]»²⁵ Il censore aggiunge molte ragioni per cui l'opera non dovrebbe essere stampata: perché propone al mondo a nome della Società «i segreti dei principi», ne racconta «le guerre», ne descrive «le regioni e i loro tributi», presentando al mondo ciò che si dibatte all'interno dell'Ordine, abbandonando «la semplicità della nostra istituzione», «inserisce cose impertinenti di sé e della sua azione diplomatica tra il Cesare e il Re che senza dubbio dispiaceranno al Cesare [trad.ns.]», e poi ancora «non piacerà al principe che si pubblichi quanto egli volle dire in segreto all'orecchio

24. *Epistola P. Antonii Possevini ducissae Mantuanae et archiducissae Austriae*, Jurjew, 9 August 1585, in A. Veress, *Epistolae et acta jesuitarum Transylvaniae temporibus principum Bathory*, II, Budapest 1913, p. 124.

25. P. P. Hoffaeus, cit., pp. 955-958. Cfr. anche V. Rus, *Operarii*, cit., pp. 227-228 e O. S. Damian, cit., pp. 140-143.

[trad.ns.]» elencando molti passi in cui Possevino sembrerà, a suo avviso, odioso ai poteri del tempo, oppure impertinente²⁶.

La storia della Transilvania scritta da Possevino destava dunque sospetti per aver affrontato delicati problemi politici dell'Europa Orientale e, anche se Possevino si era sforzato di imporre, usando la propria autorità di uomo di chiesa, la verità storica, raccontando con certe cautele le cose per quello che erano, la sua azione non ha avuto gli esiti sperati. Non solo l'opera non è stata pubblicata al tempo del suo autore, ma Possevino è stato allontanato da qualsiasi incarico diplomatico importante. Ha trascorso gli ultimi anni della sua vita lavorando alle sue grandi opere, la *Bibliotheca Selecta* e l'*Apparatus Sacer*, opere in cui ribadisce la necessità di selezionare le letture e di ispirarsi ai modelli spirituali eccellenti. Ha anche scritto le sue memorie, per incarico di Paolo V, oggi conservate in manoscritto per gli anni 1560-1580 presso l'Archivum Romanum della Compagnia di Gesù, a Roma²⁷, ma prive, come sottolinea anche Luigi Balsamo²⁸, degli ultimi tre decenni della vita di Possevino, e scritte con «esagerata 'sincerità'»²⁹. Possiamo solo sperare di ritrovare questa parte delle sue memorie per capire le difficoltà che ha incontrato Antonio Possevino S.J. nel narrare la realtà della Transilvania.

Bibliografia

Testi di riferimento

Codici manoscritti

Archivum Romanum (Roma, Italia) Opp. NN. 318 (il gesuitico Veress, siglato VG): *Antonius Possevinus: Transilvaniae Historia*.

Archivum Romanum (Roma, Italia) Opp. NN. 318 (codice gesuitico inedito, siglato G): *Transilvania P. Possevini*.

Biblioteca Ambrosiana (Milano, Italia) Ambros. Trotti 74 (siglato A): *La Transilvania di Antonio Possevino della Compagnia di Gesù*.

Edizioni moderne a stampa

A. Possevino, *Transilvania* (1584) a cura di Andrea Veress, Budapest 1913, in *Fontes Rerum Transylvanicarum*.

A. Possevino, *Transilvania*, in Giacomo Bascapè, *Le relazioni fra l'Italia e la Transilvania nel secolo XVI*, Roma 1931.

26. P. P. Hoffaeus, cit., pp. 957-958.

27. *Annales quinquaginta annorum quos sacerdos e Societate Jesu est scribere de rebus ad quas missus est*, 3 voll., Archivum Romanum S.J., Opp. NN. 336.

28. L. Balsamo, *Antonio Possevino S.J. bibliografo della controriforma e diffusione della sua opera in area anglicana*, Olschki, Firenze 2006, pp. 48-51.

29. L. Balsamo, cit., p. 207.

Bibliografia critica

- C. Alzati, *Terra romena tra Oriente ed Occidente. Chiese ed etnie nel tardo '500*, Jaca Book, Milano 1982.
- G. M. Anselmi, *Narrare Storia e storie*, Franco Angeli, Milano 2013.
- L. Balsamo, *Antonio Possevino S.J. bibliografo della controriforma e diffusione della sua opera in area anglicana*, Olschki, Firenze 2006.
- C. Bologna, *Esercizi di memoria. Dal «teatro della sapientia» di Giulio Camillo agli «esercizi spirituali» di Ignazio di Loyola*, in *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, il Mulino, Bologna 1992.
- D. Caccamo, *Gian Michele Bruto*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 14, Roma 1972, pp. 731-734.
- D. Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*, Einaudi, Torino 2002.
- A. Castaldini (a cura di), *Antonio Possevino: i gesuiti e la loro eredità culturale in Transilvania: atti della giornata di studio Cluj-Napoca, 4 dicembre 2007*, Institutum Historicum Societatis Iesu, Roma 2009.
- O. S. Damian, *Antonio Possevino e la Transilvania tra censura e autocensura*, CST, Cluj-Napoca 2015, pp. 93-145.
- I. Di Loyola, *Gli scritti*, a cura di M. Gioia, Utet, Torino 1977.
- P. Hoffaeus S.I. Ass. Germ. *Censura de Commentario Patris Possevino de Transylvania*, Romae, anno 1586. Textus: Austr. 224 23 r-4v, doc. 363-B in *Monumenta Antiquae Hungariae*, II, ed. Ladislaus Lukacs, pp. 955-958.
- M. Holban, «În jurul Chorographiilor lui Reicherstorffer» [Intorno alle Corografie di Reicherstorffer], in *Studii*, vol.18 (1965), pp. 147-170.
- I. A. Pop e Th. Năgler (ed.), *The History of Transylvania*, CST, Cluj-Napoca 2005.
- A. Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Einaudi, Torino 1996.
- L. Renzi, «Ancora sugli umanisti italiani e la lingua romena», in *Romanische Forschungen*, vol. 112 (2000), n.1, pp. 1-18.
- P. Fabritius Pallavicino, *Censura de Commentario «Transilvania»*, doc. 363-A, in *Monumenta Antiquae Hungariae*, cit., pp. 953-955.
- V. Rus, *Operarii in vinea Domini, Misionari iezuiți în Transilvania, Banat și Partium (1579-1715)*, I, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2007, pp. 225-229.

Luciano Bianciardi: le maschere dell'autore, tra parodia e intertestualità

Carlo Varotti

Università di Parma

Abstract

The aim of this paper is to demonstrate how Bianciardi's novels of 'Milan trilogy' (*Il lavoro culturale*, *L'integrazione*, *La vita agra*) only apparently are realistic documents of life; they are instead setting upon complex ties between autobiography and fiction. A trend that becomes clearly evident in the last two novels (*La battaglia soda*, *Aprire il fuoco*), where Author and Narrator are confused in a complex quotation system. Indeed, at the core of all Bianciardi's writings we can find a experimental inclination, based upon a intertextual conception of literature. In effect, the Bianciardi's translation attitude (he was one of the most important translators from English to Italian of XX century) leads his writing way, always characterised by a re-writing tendency or a 'parodistic tendency'. The *incipit* of his masterpiece, *La vita agra*, can usefully show this deep attitude of novelist.

Keywords

Luciano Bianciardi, XX century Novel, Postmodernism, Intertextuality, Autofiction, Parody, Translation

In questi ultimi anni su Luciano Bianciardi, a lungo dimenticato dopo la sua morte prematura nel 1971, si va concentrando un'attenzione critica notevole, anche se continua a pesare sullo scrittore quella che, lui vivente, fu una collocazione sostanzialmente marginale, che da una parte ne ha favorito una superficiale leggendarizzazione (scrittore anarchico, eslege, antisistema; profeta della precarietà permanente, non solo lavorativa ma anche esistenziale, dei nostri anni), ma dall'altra stenta a metterne a fuoco non solo la qualità letteraria, ma anche la corretta collocazione in una delle aree più avanzate dello sperimentalismo dei primi anni Sessanta.

I percorsi della mitizzazione dello scrittore, come è del resto prevedibile, passano anche attraverso la mitizzazione della sua biografia, che tende ad assumere, per così dire, i caratteri di una vicenda (contro)esemplare: biografia che viene a riassumere, tradotta in esperienza vivente, l'ideale rappresentazione di una protesta antisistemica, coerente e dolorosa fino all'autoannullamento (quello che condusse lo scrittore, negli ultimi anni di vita, a un disperato 'suicidio alcolico'). È quanto mai significativo del resto che uno dei libri che più hanno contribuito alla rinascita della fortuna bianciardiana in questi ultimi vent'anni (rinascita anche editoriale: non si contano le riedizioni e ristampe di quei libri che fino a metà dei Novanta erano irreperibili nelle librerie) sia la bella biografia di Pino Corrias (*Vita agra di un anarchico: Bianciardi a Milano*)¹, che è il lavoro eccellente di un bravissimo giornalista culturale, attentissimo a cogliere i nessi tra la vita di Bianciardi e il clima culturale dell'Italia del dopoguerra e la Milano del neocapitalismo dei Sessanta, ma che non può non mettere in secondo piano gli aspetti prettamente letterari dell'opera bianciardiana, la sua inesausta ricerca stilistica, condotta senza esibiti posizionamenti in gruppi e affiliazioni, ma sempre animata (malgrado l'apparenza) da una concezione eticamente rigorosa del lavoro letterario e della sua funzione civile.

Va per altro detto che lo stesso Bianciardi favorì, nel corso di tutta la sua parabola creativa, una certa confusione tra esperienza biografica e letteratura. I romanzi della 'trilogia milanese' (*Il lavoro culturale* [1957]; *L'integrazione* [1960]; *La vita agra* [1962]) tendono a presentarsi come una sorta di autobiografia, continuamente innervata però di elementi finzionali, ciò che sembra anticipare le modalità narrative della *autofiction*, termine venuto recentemente alla ribalta nel panorama della fantasiosa (e non sempre necessaria) proliferazione etichettatrice della critica contemporanea, utilizzato per catalogare esperienze narrative come quelle di Emmanuel Carrère o di Walter Siti². Nei primi due romanzi il narratore (che parla in prima persona) racconta in realtà vicende sue e del fratello (i fratelli Bianchi: evidente allusione al cagno-

1. La prima edizione, uscita per Baldini e Castoldi nel 1993, è stata più volte ristampata. Nel 2011 è uscita una nuova edizione del libro presso Feltrinelli.
2. Il termine fu coniato nel 1977 da Serge Doubrovsky, per il romanzo *Fils*, che proponeva una 'autobiografia' (cioè un libro in cui Autore, Narratore e Personaggio coincidono: sulla base delle note classificazioni di Lejeune), che però raccontava fatti inventati. Il modello autofinzionale indica come capostipite novecentesco il capolavoro di T. Capote *In cold Blood* (per il quale Capote coniò il termine di 'faction', cioè "non-fiction Novel"). Quanto a Siti si allude ovviamente alla trilogia *Scuola di nudo*, *Un dolore normale*, *Troppi paradisi* (1994-2006), dove eventi di finzione capitano a un personaggio che si chiama Walter Siti e che ha molti punti di contatti con la figura reale dell'autore.

me Bianciardi), distribuendo tra i due caratteri ed esperienze che segnarono effettivamente la biografia dello scrittore. Nella *Vita agra* (testo sul quale soprattutto ci concentreremo qui) il meccanismo 'autofinzionale' si organizza nella forma di una narrazione che suggerisce l'identificazione tra Narratore e Autore (l'individuo reale il cui nome campeggia in copertina) anche grazie ad alcuni identificatori oggettivi che fanno da *traits d'union* tra la voce narrante e la figura reale dell'autore (non ancora celebre, ma la cui attività di pubblicista, nel 1962, aveva consolidato anche la sua fama di traduttore: e traduttore professionale è, appunto, il protagonista-narratore della *Vita agra*).

Che il problema dello statuto dell'Autore e i suoi nessi con il Narratore sia, parlando di Bianciardi, questione non banale, ci dice del resto il quarto romanzo dello scrittore, *La battaglia soda* (1964), che propone una soluzione a tutti gli effetti sperimentale, realizzata con una coerenza e una perfezione di gusto quasi alessandrino. Il grande successo della *Vita agra* (che nel 1964 diventa anche un film, diretto da Carlo Lizzani, e interpretato da Ugo Tognazzi e Giovanna Ralli) aveva fatto di Bianciardi uno scrittore famoso, associandolo all'ipermodernità metropolitana degli anni del boom, descritta con un gusto caricaturale e grottesco, certamente, ma in uno stile capace di rappresentare efficacemente la nuova realtà sociale e produttiva e i suoi effetti sulla coscienza e sull'immaginario³. Quando nel 1964 (lo stesso anno dell'uscita del film nelle sale) Bianciardi propone al pubblico *La battaglia soda*, lo spiazzava offrendogli non solo un romanzo storico (genere allora lontano dalla proliferazione che caratterizzerà questi ultimi trent'anni, tra *Il nome della rosa* e i Wu Ming), ma un testo ambientato al tempo di Garibaldi, narrato in prima persona, e in perfetto toscano ottocentesco, da un narratore identificabile con lo stesso Giuseppe Bandi, l'autore dei *Mille*, forse l'esempio più fresco e vivace della pletorica memorialistica garibaldina. La lingua (perfettamente ricostruita: perciò si parlava di esercizio 'alessandrino') media un processo di identificazione che, di fatto, sostituisce integralmente all'identità dell'Autore novecentesco una nuova identità. Un artificio che non determina solo la veste linguistica, ma che (è questo il dato

3. Che era appunto quanto auspicava Vittorini, in quel giro d'anni, nelle pagine del «Menabò» (pensiamo naturalmente al famoso editoriale che apriva il n° 4 della rivista, del 1961, dedicato a *Industria e Letteratura*). Va detto che alla narrativa di Bianciardi la rivista guardava con un certo interesse. Dei primi due romanzi dello scrittore (*Il lavoro culturale* e *L'integrazione*) si occupa nel n° 4 della rivista Marco Forti («Temi industriali nella narrativa italiana», pp. 213-239: 235). Mentre è lo stesso Calvino, nel n. 5 (1962) a parlare dell'uscita prossima della *Vita agra*, romanzo particolarmente attento, rileva Calvino, alle tematiche metropolitane e industriali (Il testo di Calvino in *Menabò*, V, 1962, pp. 18-21. Ora in Id., *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. II, pp. 1765-1769).

rilevante) comporta l'immersione integrale del narratore nell'universo mentale, esperienziale, immaginativo, di un patriota ottocentesco. L'operazione sperimentale – che lasciò perplessi molti dei lettori ed ammiratori della *Vita agra* – recuperava dunque l'istanza 'testimoniale' della narrazione autobiografica in prima persona (quella che, sulla scorta del famoso 'patto' di Lejeune, presuppone la verità dei fatti narrati) ma la proietta su uno sfondo finzionale non estraneo alle dinamiche del gioco intertestuale e del ri-uso parodico (anche se la 'parodia' dello stile e della narrazione di Giuseppe Bandi è estranea a ogni intento ridicolizzante e canzonatorio: ma di ciò *infra*).

Ma con queste ultime considerazioni entriamo nel cuore del problema che si intende qui affrontare: e cioè la qualità intimamente intertestuale, citazionista e parodizzante della scrittura bianciardiana. Una qualità che si afferma non solo nelle forme più apertamente sperimentali della sua scrittura (è il caso degli ultimi due romanzi: oltre alla ricordata *Battaglia soda*, *Aprire il fuoco*, del 1969), ma che opera anche nel contesto di una scrittura, come quella della 'trilogia milanese' e della *Vita agra* in particolare, che vuole offrire al lettore l'apparenza della scrittura autobiografico/testimoniale, il peculiare *effet de réel* di un rapporto im-mediato tra esperienza vissuta e rielaborazione stilistico-narrativa.

Un insieme di questioni, per altro, che impongono una riflessione sui nessi tra la scrittura bianciardiana e alcuni tratti dominanti della postmodernità letteraria. Tratti comuni che vanno cercati in una scrittura che tende a mescolare l'impuro e l'eterogeneo, sulla linea di una vocazione *pasticheuse* che non solo tende al raffinato gioco erudito del modello gaddiano (che pure contrassegna alcune mirabili pagine bianciardiane), ma anche mira ad inglobare le forme più corrive della lingua media, superficialmente tecnica, che si andava imponendo come nuovo italiano standard, pubblicitario/aziendale e televisivo. A questo va aggiunta anche la tendenza al rifiuto di un linguaggio introspettivo, a favore di un personaggio 'agito' dalle cose, inserito nel caos degli eventi e delle parole: un personaggio (ma è storia che va ben più lontana della postmodernità) quanto mai negato a una identità a tutto tondo. Non a caso i protagonisti del romanzo più famoso e dell'ultimo romanzo di Bianciardi (*La vita agra* e *Aprire il fuoco*) sono traduttori. Ciò che (al di là del dato autobiografico), in ambedue i romanzi connota simbolicamente la condizione di un uomo che vive nelle parole d'altri, un individuo quanto mai 'senza qualità', invasato nei suoi incubi notturni (come si vede in un mirabile capitolo della *Vita agra*, l'ottavo) dalle parole di altri.

E va almeno considerata, infine, quella tendenza a una scrittura di secondo grado che è caratteristica peculiare della postmodernità letteraria. Si pensi

a un certo ingombro citazionistico (che è una componente importante della scrittura bianciardiana) che diventa addirittura pervasivo negli ultimi due romanzi (*La battaglia soda* e *Aprire il fuoco*). Ma si pensi anche alla tendenza a una sorta di doppio codice, che fa convivere nella scrittura del romanzo la facile fruibilità immediata della 'lettera del testo' e della sua immediatezza narrativa, con il gioco intellettuale di un'allusività complessa, non estranea in certi casi al bizantinismo (*Battaglia soda* e *Aprire il fuoco*) o a una pura deriva citazionistica che può arrivare al *nonsense* (ancora *Aprire il fuoco*).

Quando ci accostiamo all'opera creativa di Luciano Bianciardi non possiamo mai dimenticare che la sua principale attività professionale fu quella di traduttore. Non possiamo anzi dimenticare che Bianciardi fu forse il maggiore traduttore italiano dall'inglese del Novecento, sia per l'alto numero di volumi all'attivo (molto sopra la centinaia), sia per il fatto che – pur nel gran numero di traduzioni puramente 'alimentari' (concentrate soprattutto alla fine dei '50, quando, ancora semisconosciuto, tradusse tutto quanto gli veniva offerto, compresa certa manualistica minore per venditori, impiegati e manager) – sia per il fatto, si diceva, che sue sono le traduzioni di veri capolavori della letteratura americana del Novecento (Henry Miller; Faulkner; Saul Bellow; Steinbeck) o di fine Ottocento (tra tutti Stephen Crane).

È stato più volte rilevato che l'esperienza narrativa di Bianciardi è segnata da vistosi travasi tra le opere da lui tradotte e i libri scritti in proprio (i libri scritti 'di domenica', come ebbe a dire in una lettera, quando era libero dalla catena delle cartelle da tradurre, una dopo l'altra, giorno dopo giorno, inseguendo un reddito piccolo e precario che gli consentì di sopravvivere negli anni precedenti al successo della *Vita agra*). Non vogliamo ripetere cose note. Tutti sanno come la traduzione dei *Tropici* di Miller (stampati nel 1962, pochi mesi prima dell'uscita della *La vita agra*) sia stata un'esperienza che segnò profondamente il suo stile e la forma stessa del romanzo/capolavoro. Né meno importanti, nel percorso di costruzione di uno stile personale, del particolare ritmo della scrittura bianciardiana, è stata la conoscenza degli autori della *beat generation* (e, in misura minore, degli *angry young men*), una cui antologia tradusse nel 1961 per Guanda (un anno prima del contatto così importante per lui con Henry Miller)⁴. Un'impresa che fu – come testimonierà lo stesso

4. *Narratori della generazione alienata: beat generation e angry young men*, a cura di G. Feldman e M. Gartenberg, Guanda, Parma 1961. L'antologia (*The beat generation and the angry young men*) era stata originariamente stampata nel 1958 (Citadel Press, New York).

Bianciardi in una lettera – un vero e proprio *tour de force* stilistico, che segnerà in profondità la sua esperienza di narratore⁵.

Meno noto è il ruolo che ebbe per la sua narrativa il contatto con le pubblicazioni ‘tecniche’ di certa manualistica americana di tipo aziendale, o psico-aziendale. Manuali su come comportarsi per essere valorizzati sul luogo di lavoro. Manuali di psicologia applicata per venditori e uomini d'affari. Testi destinati ad essere presto dimenticati, che la giovanissima casa editrice Franco Angeli (era stata fondata nel 1955) – allora specializzata in questo genere di pubblicazioni – offriva a un settore del mercato editoriale all'epoca in piena crescita. Sono del resto gli anni del boom economico, con la caotica e a tratti ingenua sete di allineamento del paese e della sua cultura ai modelli produttivi, comportamentali e di consumo degli Stati Uniti (un'area di consumo culturale che trova la sua più nota esemplificazione in «Selezione», edizione italiana del «Reader's Digest», nata nel 1948, ma le cui tirature esplosero tra la fine dei Cinquanta e l'inizio dei Sessanta). Un'esperienza traduttoria, quest'ultima, che non solo fornì a Bianciardi materiale per la rappresentazione grottesca dell'azionalismo e dei miti che andavano penetrando nella cultura televisiva e nel senso comune, ma che sollecitò la sua sensibilità per una scrittura di secondo grado, interessata non solo allo stravolgimento parodico di stili e testi (secondo il modello gaddiano), ma alla riproduzione demistificante del linguaggio corrente, delle *idées reçues*, dei tic linguistici, dei nuovi pervasivi *idola fori* che stavano costruendo una cultura popolare, o persino una antropologia, dalla fisionomia radicalmente nuova – con una capacità capillare di penetrazione che i nuovi mezzi di comunicazione di massa, o gli “hidden persuaders” (per citare il libro famoso di Vance Packard, ben presente a Bianciardi)⁶, dotavano di una potenza inedita.

Ma ecco la tesi che qui proponiamo. Gli effetti dell'attività del traduttore vanno cercati non solo nei termini dell'influenza diretta sui libri che Bianciardi andava traducendo, influenzandone tematiche, contenuti e scelte stilistiche. *L'habitus* del traduttore contrassegnò piuttosto in maniera radicale il rappor-

5. «Scrissi il mio libro *La vita agra* subito dopo aver tradotto i due romanzi di Miller, *Tropico del Cancro* e *Tropico del Capricorno*, usciti oltralpe per motivi che ti sfido a immaginare. Ora, chi esce da un simile tornado stilistico e psicologico non può non risentirne: almeno un raffreddore lo prendi. Però questo non vuol dire imitare». Il testo è tratto da un'intervista a cura di Luigi Silori (“Settimo giorno”, n. 40, ottobre 1963, riportata in M. C. Angelini, *Luciano Bianciardi*, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 11).

6. *The Hidden Persuaders* è del 1957. La traduzione italiana, di Carlo Fruttero, apparve presso Einaudi nel 1958.

to dello scrittore con la propria stessa modalità creativa. Sembra quasi che Bianciardi concepisca la scrittura principalmente nei termini di una riscrittura che abbia – alla sua origine, o nella sua profonda logica genetica – una ‘traduzione’ da testo a testo.

La traduzione interlinguistica, di cui egli fu maestro (mi si consenta di ricordare che il “Meridiano” di Miller, uscito nel 1992 a cura di Guido Almansi, propone una revisione della traduzione di Bianciardi che, attentamente vagliata, rivela in realtà un numero davvero sparuto di interventi: di fatto quel sapore inconfondibile che hanno i *Tropici* per il lettore italiano è quello che Bianciardi gli diede) costituisce insomma un aspetto peculiare di un rapporto con la scrittura che fu profondamente segnato dalla modalità della ‘riscrittura’ e della ‘transcodifica’.

Vogliamo scegliere un esempio particolare: che unisce la notorietà del testo (è l'*incipit*, celebratissimo, della *Vita agra*) con la novità del dato che possiamo rilevare: l'individuazione del preciso ipotesto che fornisce la traccia costruttiva di questa pagina famosa. Sul piano metodologico l'analisi di questo passo fornisce un esempio dell'imprescindibilità della ricerca filologico/erudita, che non può concludersi in esercizio autosufficiente (anche se spesso questo succede), ma dalla quale derivano indicazioni che vanno integrate in un organico sistema interpretativo critico: se insomma non ci può essere la prima senza il secondo (pena la perdita di senso), non ci può essere il secondo senza la prima (pena la perdita di tempo...).

Il famoso e celebratissimo *incipit* della *Vita agra* potrebbe essere assunto a modello emblematico di una peculiare *forma mentis* che tende a costruire il testo partendo da un ipotesto determinato, applicando ad esso una serie di operazioni di riscrittura e di scarto. E a dire il vero è molto strano che questo *incipit* fulminante non abbia destato curiosità meno superficiali nei critici.

L'*incipit* della *Vita agra* è, come si diceva, una pagina famosissima, spesso citata a testimoniare quella vocazione per il *pastiche* gaddiano che già i primi recensori del libro riconobbero come cifra caratteristica dello scrittore (assurto presto, per adottare la famosa, e irridente, definizione di Arbasino, tra i tanti ‘nipotini di Gadda’). Ma se ci interroghiamo a fondo sui meccanismi genetici di quella pagina scopriamo che solo apparentemente la dinamica costruttiva del testo è da ricondurre alla mescolanza stilistica gaddiana. In realtà siamo di fronte a un meccanismo parodiante (usiamo il termine in senso stretto, tecnico/retorico, non generico), che costruisce il discorso sulla base di un preciso ipotesto, che viene seguito quasi riga per riga, sottoponendolo a un tratta-

mento sistematico, di rovesciamento, di allargamento semantico, di gioco gratuito sulla polisemia delle singoli componenti lessicali del testo di partenza.

Riportiamo, per comodità, l'*incipit* del romanzo:

Tutto sommato io darei ragione all'Adelung, perché se partiamo da un alto-tedesco Breite il passaggio a Braida è facile, e anche il resto: il dittongo che si contrae in una e apertissima, e poi la rotacizzazione della dentale intervocalica, che oggi grazie al cielo non è più un mistero per nessuno. La si ritrova, per esempio, nei dialetti del Middle West americano [...]

Le altre ipotesi, che cioè all'origine ci sia un basso latino Braida, o un latino classico Praedium, hanno per me interesse minore, e in quanto al significato concordano tutte, comunque. Campus, vel ager suburbanus in Gallia Cisalpina. Insomma, uno slargo, uno spiazzo vicino all'abitato, un pezzo di verde intra moenia, dove si tenevamo le fiere di bestiame e magari ci bazzicavano le prostitute a notte. Ora, siccome accanto allo spiazzo nostro c'erano le case di un tal Adalgiso Guercio, la gente continuava a dire la Braida del Guercio.

Storto d'occhi ma dritto d'animo, il pio Adalgiso fece dono delle sue case all'ordine degli Umiliati [...].

Più tardi un sant'uomo, Carlo Borromeo, destinò là dentro i compagni di Gesù, che vi tennero la loro casa insegnante. Ma intanto la vecchia Braida del Guercio, che nessun ormai più chiamava così, era diventata un palazzo, e più precisamente un'ala del palazzo odierno, quella che guarda su via Adelantemi. Guarda per modo di dire, perché le finestre sono sbarrate, e le mura massicce di un rosso ferrigno, con un'aria complessiva di fortilizio. Come tutti sanno, nel 1773 i compagni di Gesù si scompagnarono e così quelli della Braida [...]⁷.

Un inizio in tono minore («tutto sommato»), che sembra tratto da un dialogo in corso, ma di cui non si conoscano le battute precedenti. Quasi un discorso che nasce in modo casuale e senza progetto.

L'Adelung al quale il narratore “darebbe ragione” è il grande lessicografo Johan Christoph (1732-1806), autore del primo dizionario della lingua tedesca: «tutto sommato», rileva il narratore, è più persuasiva la sua spiegazione dell'origine del nome “Brera”, da un alto-tedesco Breite (che sta per ‘larghezza’; ‘ampiezza’: a designare uno spazio aperto). Spiegazione più convincente, osserva il narratore, di quella che attribuisce il nome di Brera a un basso latino *Braida*, derivato dal latino classico *Praedium*, che del resto designa anch'esso, come il tedesco *Breite*, uno spazio aperto.

7. Si cita da Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano*, Isbn edizioni, Milano 2005, vol. I, pp. 565-566.

Se Brera (la biblioteca, prima; ma subito lo sguardo del narratore si allarga sull'intero quartiere: a quel tempo *enclave* milanese di artisti e intellettuali) fa da sfondo alle prime vicende della *Vita agra*, è proprio con una semiserie discussione erudita sull'origine del nome che si apre il romanzo. Ed è un *incipit* che non solo rivela il gusto bianciardiano per il particolare minuto ed erudito, da esporre magari al gioco dissacrante delle libere associazioni, delle figure etimologiche o dei giochi di parole, ma che anche conferma quella sua peculiare intertestualità, fatta di schegge di discorsi che si accumulano sulla pagina in una disordinata polifonia, fino al vero e proprio furto. In questo caso, il tono colloquiale che caratterizza l'*incipit* («tutto sommato...») è l'esito di un dialogo reale, con un libro vero: ma è un dialogo in cui è annullata la voce del primo interlocutore.

Non mi risulta che nessuno si sia mai posta una domanda che a me è sempre sembrata naturale. Perché 'dare ragione all'Adelung'? E dargli ragione contro chi, soprattutto? È quella la voce mancante del dialogo che Bianciardi intrattiene con un altro testo, guardandosi bene dal citarlo, naturalmente. La voce è quella di un libro dimenticato: una illustrazione storico-statistica di Milano edita all'indomani dell'unità d'Italia (*Milano sotto il punto di vista storico-statistico-politico amministrativo, commerciale ecc.*, di Felice Venosta e Carlo Pizzigoni). Dopo una succinta cronologia dei principali avvenimenti della storia milanese, Venosta-Pizzigoni descrivono la città, i suoi monumenti e le sue istituzioni; e nella sezione dedicata a *Scienze e Arti* descrivono la sede e ricostruiscono la storia del Regio istituto Lombardo (via Brera n° 21), che ospita anche la Biblioteca nazionale. Da qui Bianciardi trae le osservazioni sull'origine del nome 'Brera' (ma rovesciandone il giudizio: Venosta-Pizzigoni escludono proprio la teoria dell'Adelung che è invece per Bianciardi, «tutto sommato», quella corretta).

Si leggano queste poche righe, tratte dal libro ottocentesco:

Il nome di Brera, se a qualcheduno può essere ignota questa etimologia, è tradotto in bassa latinità per *Brayda*, e *Brayda* per conseguenza anche questo luogo di Brera. L'origine di questa parola, secondo il Ferrario nelle sue *Origines linguae italicae*, è derivata dalla voce *Praedium*, la quale per dialisi mutossi in *Praidum* e *Braidum*, d'onde *Breda* e *Brera*. L'Adelung nel suo dizionario della lingua tedesca la deriva dalla voce tedesca *Breite*, che significa *larghezza*.

In questo luogo di Brera erano un tempo le case di Adalgiso Guercio, per cui questa Brera chiamossi anche *la casa* o *la Brera del Guercio*, le quali furono da lui donate agli Umiliati, e divennero una prepositura di quella religione. Gli

Umiliati trovavansi in possesso di queste case sino dall'anno 1034. Ma soppressi questi religiosi nell'anno 1570, fu questa prepositura data in commenda al cardinale Gian Paolo Chiesa. San Carlo Borromeo ottenne dal cardinale commendatario la cessione delle case di questa prepositura, e diedela nel 1572 in possesso ai Gesuiti, i quali vi rimasero sino alla loro abolizione, seguita nel 1773⁸.

Non sarà difficile riconoscere in queste righe il diretto ipotesto della prima pagina della *Vita agra*. Un segmento di informazioni storico-erudite sulle quali lo scrittore innesta alcuni caratteristici meccanismi del suo umorismo, come la figura etimologica («i compagni di Gesù si scompagnarono»), o il giocoso accostamento di termini polisemici. Così, parlando dell'ala antica del palazzo, si precisa che è «quella che *guarda* sulla via Adelantemi. *Guarda* per modo di dire, perché le finestre sono sbarrate»: dove si gioca sulla polisemia di 'guardare' (oltre al valore più comune, quello di 'affacciarsi su'), con effetto comico dato dalla colloquiale precisazione enfaticizzata dalla pausa del punto fermo. E non diversamente, di Adalgiso Guercio si osserva che fu «storto d'occhi ma dritto d'animo», che accosta in un essenziale ed efficace parallelismo il duplice senso (morale e fisico) di «dritto».

La *Vita agra* si apre dunque con un dialogo tra il narratore e un interlocutore che è un libro (un libro, ma lo notiamo soltanto di passaggio, che appartiene al periodo risorgimentale: la stagione per la quale Bianciardi nutrì una passione ininterrotta). È un dato di per sé significativo, che ci immette fin dalle prime righe in quel 'mondo di carta' che alimenta pensieri e fantasmi del narratore-protagonista, di professione traduttore, che conclude il libro proprio riportando i dubbi traduttori che affollano la sua mente negli istanti di semi-coscienza che precedono il sonno. Al dialogo, razionale e controllato («tutto sommato, darei ragione a...») con un libro, che apre il romanzo, corrisponde dunque nella sua conclusione un dialogo fatto di schegge irrelate, prodotte dall'esplosione multicolore delle parole altrui (quelle del libro che sta traducendo in quel momento) che si affastellano confuse nella mente del protagonista. Si legga l'*explicit* del libro, non meno forte dell'*incipit*:

Io resto lì mezzo coricato, coi pensieri sempre più nebbiosi. Mentre si guardavano soffiò la granata del bengala, e tracciò il suo arco iridescente e sbottò nel paracadute. Dev'essere così: quel plopped è uno sbottò. Ma più avanti come

8. Felice Venosta e Carlo Pizzigoni, *Milano sotto il punto di vista storico-statistico-politico amministrativo, commerciale ecc.*, presso Francesco Colombo libraio ed Editore, Milano 1862, p. 156.

la metto? È lo stesso plopped, no? Dice: the soft blob of light plopped and burst on the open page. È quando Gragnon sta leggendo Gil Blas, lo ricordo. La morbida bolla di luce gocciò e si ruppe sulla pagina aperta. Come quella che spenge Anna prima di venire nel mio letto. E anch'io, tra poco, sbotto e goccio. Dunque quel plopped va bene così, no? Poi il sonno è già arrivato e per sei ore io non ci sono più⁹.

La precisione della ricerca semantica del termine da tradurre («plopped») si confonde con il vissuto, qui espresso nella cruda funzione animale della sessualità, la cruda corporalità di un rapporto sessuale veloce che precede lo sprofondare in un sonno profondo, dimentico di tutto («per sei ore io non ci sono più»).

Una forma particolare di 'dialogo' con un libro conclude dunque il romanzo. Ma già il suo esordio preannunciava uno degli aspetti fondanti della narrazione, che non parla di libri meno di quanto parli di 'cose'; di parole scritte non meno che di parole dette, in un universo intertestuale e citazionista.

A ciò va poi aggiunto il fatto che nella pagina incipitaria della *Vita agra* il dialogo con un preciso anche se non nominato ipotesto è connotato da una sorta di circuito chiuso, puramente autoreferenziale. Il dialogo sulle diverse ipotesi sull'etimologia di Brera che apre il racconto coincide con il momento stesso in cui, in qualità di utente/lettore che frequenta la Braidense, il narratore chiede in lettura quello stesso libro che gli prospetta le diverse teorie sull'origine della parola 'Brera'. L'umanità 'altra' e variamente mostruosa che frequenta la sala di lettura della biblioteca, scorre infatti davanti al narratore nel momento in cui egli è «in trepida attesa del [mio] libro – una miscellanea sulle origini della biblioteca per esempio»¹⁰. Una situazione che ulteriormente sottolinea come il romanzo si muova all'interno di un orizzonte prevalentemente libresco; dentro un cortocircuito in cui racconto e consapevolezza metanarrativa quasi coincidono: non diversamente da un pittore che si ritrae nel momento in cui, davanti a uno specchio, dipinge se stesso nell'atto di eseguire un autoritratto.

Se dunque il romanzo richiama spesso l'azione 'professionale' del tradurre compiuta dal protagonista, nell'*incipit* allude a quella peculiare operazione di transcodifica che è il ri-uso parodizzante di un ipotesto, forma peculiare del tra-ducere, del passare da un testo A a un testo B.

9. *L'antimeridiano*, cit., vol. I, p. 732.

10. Ivi, p. 568.

Ma ogni scrittura – dicevano i formalisti russi – è una parodia. Ovviamente riportando l'operazione della scrittura a una dinamica che per statuto è intertestuale e dialogica. Una consapevolezza ben chiara allo scrittore Bianciardi, che è scrittore in quanto lettore e ri-scrittore di ciò che legge. E che in questa pagina propone una sorta di *mise en abyme* delle modalità profonde della propria scrittura, esibendone le modalità nel momento stesso in cui si auto-rappresenta, lettore in una biblioteca, luogo in cui si incontrano le voci plurali dei libri. E una biblioteca è sempre, in fondo, uno 'spazio aperto', è appunto *Breite* (dall'alto tedesco), destinato a diventare "Brera", per un fenomeno di rotacismo della dentale intervocalica «che oggi grazie al cielo non è più un mistero per nessuno».

Le Cosmicomiche di Italo Calvino

Tra autorità citata e autorità manifestata

Corina-Gabriela Bădeliță
Università «Alexandru Ioan Cuza», Iași

Abstract

As it is well known, all *Cosmicomics* are triggered by an astronomical theory (the scientific *auctoritas*), starting from which the writer builds his fantastic, yet humanized stories, which are both comical and ironical. They depict turning points in the evolution of the universe and the beings populating it, while they try to differentiate from the rest, to create themselves an identity. Paradoxically, though the stories are the result of Calvino's rich imagination and encyclopaedic knowledge, thanks to his skilful use of the language and rhetorical means, their credibility and authority tend to overshadow the scientific one, which is soon forgotten.

Keywords

writing, *auctoritas*, science, rhetoric, reader response.

1. Preliminari

I dodici racconti iniziali che compongono la raccolta *Le Cosmicomiche* furono scritti tra il 1964 e il 1965, anni di svolta nel panorama letterario calviniano. Dopo un primo periodo neorealistico, durante il quale si era illuso di poter aiutare l'Italia, segnata dal caos del dopoguerra, a risanarsi e rinnovarsi attraverso il recupero dell'esperienza partigiana, con i suoi alti e bassi, Calvino ricorre tre volte all'allegoria per tirare qualche segnale d'allarme sulla società contemporanea, poi decide di rinunciare ai veli e denunciare in maniera alquanto naturalistica le irregolarità politiche ed edilizie e le minacce del *boom* eco-

nomico, dopo di che preannuncia il prossimo cambiamento di rotta con la sua raccolta di fiabe cittadine. Con *Le Cosmicomiche*, però, la sua poetica si distacca dall'allora presente storico per abbracciare il cosmo, il ludico, l'inconscio, il punto di vista altrui, per osservare alla volta spazi vicini o lontani, intento a capire il mondo circostante e a farlo capire ai suoi lettori attraverso nuovi approcci linguistici e la tecnica del raccontare per immagini.

Mario Barenghi riassume molto bene tale movimentato percorso: «Nessuna fase dell'opera di Calvino si lascia ricondurre a un percorso unitario: un dato centrale della sua poetica è la molteplicità o la moltiplicazione degli approcci, delle prospettive, delle sperimentazioni»¹. Una risposta chiaroveggente a un possibile quesito sul camaleontico panorama letterario di Calvino, la troviamo in Giuseppe Bonura: «nasce dall'ottimismo biologico irriso dal pessimismo dell'intelligenza [...] è il risultato di uno scontro senza vincitori né vinti tra l'aspirazione alla felicità dell'individuo e la tendenza della società a comprimerlo e, al limite, a sopprimerlo»². Per non lasciarsi intrappolare nella *melassa* del quotidiano, quindi, lo scrittore sanremese si reinventa e sperimenta sempre, per essere un passo in avanti alla realtà; e nel farlo non pensa solo a se stesso, bensì mette a frutto la sua crescente *auctoritas* per trarne fuori anche i suoi contemporanei attraverso i suoi scritti, intesi come lezioni autoriali di edificazione cognitiva. Come nota Francesca Serra:

Il problema del “cosa dire” è sempre stato centrale in Calvino, molto più di quello del “come dire”. [...] Indicando come soluzione quella di immergere il personaggio in mezzo al tempo del cambiamento e alle peripezie che quest'ultimo porta con sé. La lezione per Calvino sarà che il personaggio ha da essere soprattutto ciò che gli accade: una creatura esposta all'avventura, ossia alla peripezia, a quel che gli capita e gli dà forma³.

Basti pensare al protagonista delle *Cosmicomiche*, Qfwfq – non solo voce, ma anche alter-ego di Calvino – il quale si trova sempre in mezzo ai momenti di svolta dell'universo, mai statico, ma in un continuo divenire, impegnato sempre nel *fare* – «di pavesiana e vittoriana memoria»⁴ – con l'obiettivo preciso di differenziarsi, evolversi, conseguire la sua propria *auctoritas*. Nelle *Cosmicomiche*

1. M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 11.

2. G. Bonura, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia 1972^{fr}, p. 20.

3. F. Serra, *Calvino*, Salerno Editrice, Roma 2006, p. 258.

4. Barenghi, *Italo Calvino*, cit., p. 45.

l'*auctoritas* non è solo manifestata, ma addirittura insegnata, poiché leggendo, si impara.

Tale determinazione a educare viene dapprima espressa nei due saggi, fondamentali per la comprensione della visione calviniana, che precedono la svolta: *Il mare dell'oggettività* e *La sfida al labirinto*. Dal primo spicca, senza ombra di dubbio, la sua scontentezza nei confronti del mondo contemporaneo letteralmente «sommerso dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste»⁵. Tale «resa all'oggettività»⁶ porta inevitabilmente alla perdita dell'io, pertanto diventa imperativo «lo scatto di una nuova morale»⁷, nonché di una nuova letteratura capace di ridefinire e riconsapevolizzare una società smarrita e abbandonata a se stessa, di farle ritrovare l'identità e insieme l'autorità. Donde il bisogno di Calvino di voltare pagina e assumere un atteggiamento ancora più attivo ed efficace nel suo lavoro di educazione ed edificazione dei contemporanei attraverso la letteratura:

Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto* [corsivo dell'autore]⁸.

Quindi, Calvino non si accontenta di una letteratura che riproduce fedelmente la realtà, ma si ripromette una «letteratura del labirinto gnoseologico-culturale»⁹, uno spazio narrativo che coinvolga il lettore su vari livelli e gli insegni a destreggiarsi meglio anche nello spazio reale. Lo scrittore sanremese è alla ricerca di una letteratura pluri-stratificata e pluri-interpretabile, che dia avvio a un processo cognitivo di auto-scoperta e ammaestramento sia nello scrittore, durante la stesura, sia nel lettore, durante la lettura. A tal fine, decide di uscire dalla sua zona di conforto e scrivere una serie di racconti alquanto labirintici mirati a offrire la mappa per sfidare il labirinto, a scuotere i suoi contemporanei dall'inerzia dell'oggettività, ma senza rinfacciarglielo sì duramente. Occorreva, dunque, un'opera apparentemente innocua, ma abbastanza autorevole da lasciare

5. I. Calvino, *Il mare dell'oggettività* (1959), in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1995, pp. 47-54: 47.

6. Ivi, p. 50.

7. Ivi, p. 53.

8. Calvino, *La sfida al labirinto* (1962), in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 99-117: 116.

9. Ivi, p. 115.

il segno. La soluzione: parlare del presente, spingendolo nel remotissimo passato dei primordi, per non dare nell'occhio, perché prendere le distanze, vuol dire avere una panoramica migliore sullo stato delle cose, giacché la lontananza e il distacco che ne derivano acuiscono lo sguardo analitico; e ciò andava fatto in maniera sciolta e rilassata, ma al contempo precisa ed espressiva.

A tal fine, prendono forma *Le Cosmicomiche*. Pur sembrando quanto di più lontano e distaccato dalla Terra possa esistere, non concordiamo con chi afferma che si tratti di un libro gratuito, privo di ideologia, con poca attinenza ai problemi dell'epoca, in cui la vera personalità dell'autore è per lo più assente e alle prese con una sorta di spavaldo autocompiacimento linguistico e creativo. È sufficiente chiamare in causa quanto scritto da Calvino stesso nella *Premessa* 1968 a *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*: «Io vorrei servirmi del dato scientifico come d'una carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell'immaginazione, e vivere anche il quotidiano nei termini più lontani della nostra esperienza»¹⁰ (corsivo ns.). Quindi la sua non è fuga dai doveri della realtà, bensì un'«aspirazione ad ampliare il campo del narrabile»¹¹. Vi si tratta pur sempre di quotidiano, ma in veste *cosmica* e con mezzi *comici* perché i contemporanei non si scontrino con la realtà, ma la affrontino da una prospettiva diversa e frequentino lezioni di perfezionamento quasi a loro insaputa.

Ci soffermeremo più avanti su due *Cosmicomiche* per osservare quanto esse siano calvinamente ideologiche (una dimostrazione di auctoritas in atto, alla ricerca dell'*auctoritas*) e per molti versi autobiografiche (poiché, approfittando della distanza, Calvino sembra essersi sentito più predisposto a dare sfogo ai suoi veri sentimenti).

Intanto, per chiarirci il concetto di *auctoritas*, ci soffermiamo su una definizione di Christian Plantin, il quale a sua volta si rifà a Émile Benveniste. Premettiamo che le definizioni di *auctoritas*, sui dizionari in particolare, sono molte, ma non del tutto concordi e con rimandi al diritto romano. Questa che citiamo ci è sembrata più consona all'ambito letterario:

La parola viene da *augeo* che nel latino classico significa 'aumentare'. *Auctor* e *auctoritas* non sono formate su questo valore classico, bensì sul «senso primitivo di augeo – 'far nascere, promuovere'». «Nei suoi usi più antichi, *augeo* indica non il fatto di accrescere ciò che esiste, ma l'atto di produrre dal proprio seno;

10. Calvino, *Premessa* 1968 a *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Arnoldo Mondadori, Milano 2005, pp. 1300-1303: 1300.

11. Barenghi, *Italo Calvino*, cit., p. 23.

atto creatore che fa sorgere qualcosa da un terreno fertile [...] Il senso primo di *augeo* si ritrova con l'intermedio di *auctor* in *auctoritas*. Ogni parola pronunciata con autorità determina un cambiamento nel mondo, crea qualche cosa; questa qualità misteriosa è quello che *augeo* esprime, il potere che fa nascere le piante, che dà esistenza a una legge. Colui che è *auctor*, che promuove, è [il] solo provvisto di quella qualità»¹².

La cosmogonia calviniana si avvicina molto a tale spiegazione. Inoltre, per lo scrittore sanremese, come per Benveniste, la parola pronunciata (e addirittura pensata, per Calvino) con *auctoritas* è creatrice. Basti pensare all'universo che si espande intorno alle «tagliatelle» dell'autorevole signora Ph(i)Nk_O: «[...] e nello stesso tempo del pensarlo questo spazio inarrestabilmente si formava, nello stesso tempo in cui la signora Ph(i)Nk_O pronunciava quelle parole: – ... le tagliatelle, ve', ragazzi!»¹³.

Sono appunto questi gli obiettivi di Calvino: creare di sana pianta un nuovo sottogenere letterario, di contenuto attuale – seppur apparentemente lontano –, per educare un nuovo tipo di lettore e cambiare il mondo. Progetto questo magistralmente illustrato nell'ultima cosmicomica, *La spirale*, della quale tratteremo più avanti: bisogna creare prima la conchiglia perché spuntino gli occhi e bisogna scrivere prima un'opera letteraria rinnovata perché si formino i nuovi lettori. Idee reiterate, d'altronde, in due saggi della raccolta una pietra sopra: «Così nell'intenzione che ogni scrittore mette nel suo progetto d'opera, è implicito un progetto di pubblico»¹⁴, «[...] ma deve presupporre un lettore che ancora non esiste, o un cambiamento nel lettore qual è oggi»¹⁵. Apriamo una parentesi per far notare come, in Calvino, la narrativa e i saggi si completano, si integrano e si conferiscono legittimità e autorevolezza, al pari della Luna e della Terra nell'*incipit* della prima cosmicomica, le quali, data la vicinanza si fanno «continuamente ombra a vicenda»¹⁶.

Ricorriamo ancora una volta a Plantin il quale afferma che «l'autorità non sostiene col suo dire una realtà, ma crea la realtà attraverso il suo dire»¹⁷. Infatti, Calvino, per voce di Qfwfq crea realtà, anzi crea un universo tutto compreso.

12. É. Benveniste, *apud* C. Plantin, «*Ethos*, persona e autorità», in *L'Analisi linguistica e letteraria*, vol. XIX (2011), pp. 329-351: 342-343.

13. Calvino, *Tutti in un punto*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 118-123: 122.

14. Calvino, *Un progetto di pubblico* (1974), in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 336-339: 336.

15. Calvino, *Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)* (1967), in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 193-198: 193.

16. Calvino, *La distanza della luna*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 81-96: 81.

17. Plantin, «*Ethos*, persona e autorità», cit., pp. 343-344.

2. L'*auctoritas* esterna

Siccome si era accinto a un progetto talmente ambizioso, un nuovo cambio di rotta narrativa con potenziali ricadute anche sui lettori, consapevole di dover sia accattivare che persuadere, ha ben pensato di correre a ripari, rivolgendosi innanzitutto a due aiuti esterni per consolidare e potenziare la sua già acquisita *auctoritas*: le citazioni scientifiche che aprono i racconti (recuperando in questo modo la loro genesi¹⁸) e i fondamenti della retorica.

Avendo intuito «l'insufficienza del sapere umanistico per capire il mondo»¹⁹, Calvino provvede ad aggiustare e arricchire i suoi strumenti di lavoro, come scriverà qualche anno più tardi nel saggio *Filosofia e letteratura*: «Una cultura all'altezza della situazione ci sarà soltanto quando la problematica della scienza, quella della filosofia e quella della letteratura si metteranno continuamente in crisi a vicenda»²⁰. È appunto quello che avviene nelle *Cosmicomiche*. Per segnalare tale scelta, Calvino inizia i suoi racconti con frammenti delle letture scientifiche che fecero scatenare la sua fantasia, forse per incuriosire l'eventuale lettore e guadagnarsi da subito la fiducia di costui, dimostrandogli l'attendibilità della sua opera.

Non gli resta che conferire credibilità e autorità anche al protagonista e ricorre, tra l'altro, ai principi della retorica. Qfwfq è un ottimo oratore con un'eccellente padronanza della lingua, dell'arte di persuadere e delle strategie argomentative, dimostrando che si può essere autorevoli anche adoperando toni comici. Calvino riversa su di lui la propria autorità. Qfwfq è «colui a cui è successo ogni cosa, di persona, e che *ha diritto di parola proprio in virtù di questo*»²¹ (corsivo ns.). Qfwfq entra in scena all'improvviso, ci coglie quasi di sorpresa e, sin dalle sue prime battute, avvia un dialogo con *noialtri*, i lettori, che rappresenta il motore a propulsione dei racconti, i quali avanzano di domanda in risposta (domande presumibilmente nostre e risposte sue) in un ritmo piuttosto incalzante.

In *La distanza della luna*, Qfwfq irrompe subito dopo il corsivo: «*Lo so bene! – esclamò il vecchio Qfwfq, – voi non ve ne potete ricordare ma io sì*»²² (corsivo ns.). È un modo insolito di proporsi, ma molto efficace perché quasi ogni singola

18. *Le Cosmicomiche*, infatti, sono nate dalla sua abitudine di abbozzare le immagini che gli venivano in mente leggendo i libri di scienza.

19. Serra, *Calvino*, cit., p. 263.

20. Calvino, *Filosofia e letteratura* (1967), in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 182-190: 187.

21. Serra, *Calvino*, cit., p. 263.

22. Calvino, *La distanza della luna*, cit., p. 81.

parola trasuda autorità. Ricorda la sicurezza di Calvino quando afferma: «La ragione è che più o meno oscuramente ho sempre saputo che le cose stavano così e non come si usa dire comunemente»²³, ma quella di Qfwfq è molto più tranciante.

Sempre a fini persuasivi, ogni racconto cosmicomico dispiega una concatenazione di tesi e confutazioni di tesi, argomenti e contro-argomenti, il tutto strutturato a regola d'arte, integrando alcune o tutte le parti del repertorio retorico di tradizione greco-latina: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* e *memoria*.

In quanto segue, accenneremo all'*elocutio*, forse la più attiva e ben articolata tra loro, il cavallo di battaglia del Calvino cosmicomico e non solo. Mario Barenghi ritrae con poche parole la configurazione linguistica delle *Cosmicomiche*, incentrata su creatività e disciplina, su un'immaginazione ludica e sbrigliata, su un gusto iperrazionalistico per l'astrazione e uno stile antinomico tra il *non-essere* e l'*essere*, lo *stare* e il *fare*²⁴.

La lingua delle *Cosmicomiche* è un armonioso ed equilibrato connubio di linguaggio colloquiale, poetico e scientifico. Basti guardare la prima pagina della prima *Cosmicomica*, *La distanza dalla Luna* per farsi un'idea. Ne riportiamo:

L'avevamo sempre addosso, la Luna, smisurata: quand'era il plenilunio - notti chiare come di giorno, ma d'una luce color burro -, pareva che ci schiacciasse; quand'era lunanuova rotolava per il cielo come un nero ombrello portato dal vento; e a lunacrescente veniva avanti a corna così basse che pareva lì lì per infilzare la cresta d'un promontorio e restarci ancorata²⁵.

Per conferire autorità scientifica alla sua argomentazione e renderla quanto più precisa, Calvino fa abbondante uso di: elenchi, parentesi esplicative, frasi dichiarative, segnali discorsivi, similitudini, causali, conclusive, avversative. Eppure non tralascia neanche le sequenze riflessive di struggente poesia oppure il comico di linguaggio costruito per mezzo di modi di dire e costruzioni altamente informali e fantasiose, dimostrando che i mondi fantastici si possono erigere anche adoperando parole quotidiane, per così dire povere (in tal senso, è molto famosa la seguente similitudine: «La Galassia si voltava come una frittata nella sua padella infuocata»²⁶).

23. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* (*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*) (1967), in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 199-219: 208.

24. Cfr. Barenghi, *Italo Calvino*, cit., p. 29.

25. Calvino, *La distanza della luna*, cit., p. 81.

26. Calvino, *Un segno nello spazio*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 108-117: 116.

Come già accennato, il ritmo argomentativo è dato dal succedersi di domande e risposte. Qfwfq si dimostra molto intuitivo e perspicace; si mette spesso nei panni di noialtri per anticipare ogni nostra curiosità e smentire ogni nostro sospetto. Eccone solo un esempio: «Il mese scorso, entro al caffè qui all'angolo e chi vedo? Il signor Pber^t Pber^d. – Che fa di bello? Come mai da queste parti? – Apprendo che ha una rappresentanza di materie plastiche, a Pavia»²⁷.

Non ha tutti i requisiti di un bravo oratore di impostazione aristotelica: invece di essere prudente è prepotente, invece di essere benevolente è irruente, e invece di essere virtuoso e semplicemente umano, poiché spronato sì dall'amore, ma anche dall'invidia e dalla gelosia. Tuttavia, gli si possono perdonare certe mancanze per via del suo grande talento di affabulatore: sa creare tensione narrativa persino nelle più lunghe digressioni.

Data l'impostazione dialogica dei racconti e la maestria di Calvino nel fare questo, le *Cosmicomiche* sembrano delle vere e proprie lezioni di retorica e la loro autorevolezza e carica persuasiva derivano anche da ciò.

3. L'*auctoritas* interna

Per quanto riguarda l'*auctoritas* manifestata, dal punto di vista di Calvino, è già insita e sottintesa nei testi letterari:

Il discorso scientifico tende a un linguaggio puramente formale, matematico, basato su una logica astratta, indifferente al proprio contenuto. Il sistema letterario tende a costruire un sistema di valori, in cui ogni parola, ogni segno è un valore per il solo fatto d'esser stato scelto e fissato sulla pagina²⁸.

In ogni modo, Calvino non si accontenta solo di questo, nelle *Cosmicomiche* lo ritroviamo più volte impegnato nel fare *auctoritas* autoriale e nel condividere con noi, passo dopo passo, le tappe da seguire. In questa sede, ci soffermeremo su *Un segno nello spazio* e *La spirale*, due tra i suoi racconti più autobiografici e metaletterari e, perciò, genuinamente calviniani.

Le interpretazioni che se ne possono ricavare sono tanto numerose quanto appassionanti, ma noi intendiamo soffermarci solo sui passi più rappresentativi per quanto riguarda l'autorità/autorialità.

27. Calvino, *Tutti in un punto*, cit., p. 120.

28. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura* (1968), in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 223-231: 230-231.

Il titolo della prima cosmicomica che analizziamo, la terza nel volume, svela tutto sull'argomento: Qfwfq è intento a fare *Un segno nello spazio*, il primo segno, mirato a distinguerlo e a conferirgli *auctoritas*.

Sin dalle prime righe, ci accorgiamo che si preannuncia un racconto molto persuasivo, di impronta argomentativa, narrato da un personaggio molto risoluto e autoritario che va dritto al punto: «Esatto, quel tempo là ci si impiega, mica meno, – disse Qfwfq, – io una volta passando feci un segno in un punto dello spazio [...]»²⁹. Ovviamente, noi interpreteremo il segno come opera letteraria e Qfwfq, nelle vesti di scrittore, alter-ego di Calvino, però lo stesso rapporto si può istituire tra qualsiasi oggetto creato e il proprio creatore.

Avvalendoci di un'iperbole, possiamo affermare che il racconto in questione è un lungo poliptoto (su 3261 parole, ci sono 129 corrispondenze di 'segno' e derivati, nonché 40 di 'fare' e i suoi mutamenti di flessione, per un totale del 6%). Da una parte si vuole creare un effetto comico, dall'altra richiamare l'attenzione sul fatto centrale, tramite un baroccheggiante sovrappiù di informazione:

Avevo l'intenzione di *fare* un *segno*, questo sì, ossia avevo l'intenzione di considerare *segno* una qualsiasi cosa che *mi venisse fatto di fare*, quindi avendo io, in quel punto dello spazio e non in un altro, *fatto* qualcosa intendendo di *fare* un *segno*, risultò che ci *avevo fatto* un *segno* davvero. Insomma, per essere il primo *segno* che *si faceva* nell'universo, o almeno nel circuito della Via Lattea, devo dire che venne molto bene³⁰ (corsivo ns.).

È chiaro che Qfwfq vuole fare/lasciare un segno che testimoni la propria identità e autorità e desidera anche in-*segnare* (che vuol dire sempre imprimere, fissare un segno) come debba essere fatto e l'importanza del doverlo fare, un invito a non perdersi mai nel «mare dell'oggettività». Scopriamo anche tutta la fatica e i dubbi che segnano lo scrittore prima, durante e dopo aver scritto un testo e in questo Calvino è molto onesto: «In questo arrovellarmi», «Mi disperai?», «Fremevo d'impazienza», «ero in uno stato di esaltazione via via crescente», «cominciai a essere tormentato», «Ero assillato dal pensiero» ecc. Con gli onori arrivano anche gli oneri, non c'è autorità senza responsabilità, una volta conseguita bisogna anche saperla tutelare, nonostante i cambiamenti esterni. Dopo aver fatto il segno, si rende conto che questo segno lo segnerà per sempre (amara presa di coscienza confessata da Calvino già nella *Prefazione*

29. Calvino, *Un segno nello spazio*, cit., p. 108.

30. Ivi, pp. 108-109.

1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*³¹), in seguito vorrebbe ricordarsi come lo ha fatto per teorizzare il processo, ma non riesce a rammentarselo, dopo di che realizza quanto i frammenti di un segno siano intercambiabili tra di loro (allusione forse alla narrativa combinatoria da poco scoperta). Qfwfq si aspetta un riconoscimento e invece scopre che un certo Kgwgk ha cancellato il suo segno e al suo posto c'è «una laida contraffazione» (si tratta, forse, di un critico che ha mal interpretato la sua opera, offrendo in cambio una versione del tutto erronea). Per dispetto fa un nuovo segno, ma non ne è soddisfatto (perché solo i segni fatti per amore riescono bene) e poi fa di tutto per cancellarlo (probabilmente per non darlo alle stampe) e ci riesce. La lezione che ne trae è «che i segni servono anche a giudicare chi li traccia, e che in un anno galattico i gusti e le idee hanno tempo di cambiare»³², quindi viene problematizzata la ricezione. Nel frattempo, però, «Nell'universo ormai non c'erano più un contenente e un contenuto, ma solo uno spessore generale di segni sovrapposti e agglutinati che occupava tutto il volume dello spazio»³³. In questo caso, Qfwfq non è più invadente, bensì malinconico e preoccupato. Siamo arrivati nella contemporaneità.

La spirale riprende il *fare* – la conchiglia questa volta, ma porta avanti la vicenda e dà più spazio alla questione della ricezione. Il desiderio di differenziarsi è molto spiccato: «Fu allora che mi misi a secernere materiale calcareo. Volevo fare qualcosa che marcasse la mia presenza in modo inequivocabile, che la difendesse, questa mia presenza individuale, dalla labilità indifferenziata di tutto il resto»³⁴. Perché una conchiglia? Perché il testo letterario steso nero su bianco le somiglia: è come una spirale che va da sinistra a destra, sia nel farlo, che nel leggerlo. Sorge anche il discusso problema dell'autorialità: «questa conchiglia era una cosa diversa da me ma anche la parte più vera di me, la spiegazione di chi ero io, il mio ritratto tradotto in un sistema ritmico di volumi e strisce e colori e roba dura, ed era anche il ritratto di lei tradotto in quel sistema lì [...]»³⁵. La risposta la troviamo altrove: «[...] in questa operazione la persona io, esplicita o implicita, si frammenta in figure diverse, in un

31. Cfr. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, A. Mondadori, Milano 2005, pp. 1185-1204: 1202-1204.

32. Calvino, *Un segno nello spazio*, cit., p. 115.

33. Ivi, p. 117.

34. Calvino, *La spirale*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 207-221: 212.

35. Ivi, p. 213.

io che sta scrivendo e in un io che è scritto, in un io empirico che sta alle spalle dell'io che è scritto. L'io dell'autore nello scrivere si dissolve»³⁶.

Nel creare la conchiglia, Qfwfq creò anche i ricettori (indicati per l'uso delle metonimie retina e poi occhi per vista), si formò i propri lettori e diede così avvio alla lettura: «La conchiglia così era in grado di produrre immagini visuali di conchiglie, che sono cose molto simili – per quel che se ne sa – alla conchiglia stessa, solo che mentre la conchiglia è qui, loro si formano da un'altra parte, possibilmente su una rètina»³⁷. La sua è una scrittura visiva: parte da un'immagine e fluisce in un testo scritto che ad ogni lettura muta di nuovo in immagini, sempre diverse, a seconda della retina di chi lo legge.

In chiusura, vi si trova una delle frasi più autorevoli e metaletterarie di Calvino-Qfwfq a ribadire l'importanza del *fare* e dell'assumersi anche i meriti per averlo fatto, nonché l'interdipendenza, la simbiosi che c'è tra autore e lettore: «Tutti questi occhi erano i miei. Li avevo resi possibili io; io avevo avuto la parte attiva; io gli fornivo la materia prima, l'immagine. Con gli occhi era venuto tutto il resto [...]»³⁸. L'autore crea l'opera per affermare il proprio stile, perché ha qualcosa da dire, per definirsi e differenziarsi, creando l'opera, crea anche i lettori. Quindi, l'autorità manifestata dall'autorialità crea, ma non solo essa...

4. Conclusioni

Quello che è sfuggito ai maestri classici della retorica, non è sfuggito a Calvino, ossia che l'*auctoritas* è data anche da chi legge o ascolta: «[...] l'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge»³⁹ e dell'orecchio che ascolta aggiungiamo noi, data l'affermazione di Marco Polo ne *Le città invisibili*: «Chi comanda al racconto non è la voce: è l'orecchio»⁴⁰.

36. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 209.

37. Calvino, *La spirale*, cit., p. 217.

38. Ivi, pp. 220-221.

39. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 209.

40. Calvino, *Le città invisibili*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 357-498: 473.

Bibliografia

Testi di riferimento

- I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Arnoldo Mondadori, Milano 2005, pp. 79-222.
- I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1995.

Bibliografia critica

- M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Il Mulino, Bologna 2007.
- G. Bonura, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia 1972^{fl}.
- C. Plantin, «*Ethos*, persona e autorità», in *L'Analisi linguistica e letteraria*, vol. XIX (2011), pp. 329-351.
- F. Serra, *Calvino*, Salerno Editrice, Roma 2006.

Il genere cavalleresco tra riscrittura e rivisitazione in Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni

Monica Fekete

Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract

Our contribution means to illustrate the renewal and redefinition of chivalric genre in two contemporary authors from Emilia Romagna - Gianni Celati and Ermanno Cavazzoni, one of whom is a devoted of Boiardo, and the other of Ariosto and Pulci; both are experts in chivalric matter in general, emphasizing a re-writing in prose of *Orlando in Love*, a "treatise" on the brief yet spectacular evolution, as well as on the decline, of the masters and a curious *quête* with strong touches à la Ariosto.

Keywords

chivalric matter, masters, re-writing, irony, contemporary literature.

Il presente contributo intende brevemente illustrare la rigenerazione e quindi l'implicita risemantizzazione del genere cavalleresco in due autori emiliani, assidui frequentatori uno di Boiardo, l'altro di Ariosto e Pulci, nonché esperti della materia cavalleresca in generale, Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni, che condividono però non solo tale passione ma anche un'area geografica che contraddistingue un certo tipo di scrittura e letteratura, vale a dire la cosiddetta letteratura padana. Abbiamo già illustrato in altra sede¹ che la materia cavalleresca conosce nella letteratura contemporanea un vero e proprio *revival*, poiché tale spazio, attraversato, come ben si sa, da una potente crisi del romanzo, indu-

1. M. Fekete, «La rigenerazione del poema cavalleresco: da centro epico-narrativo a margine del moderno, da trionfo idealistico a spazio del romanzo contemporaneo», in *Caietele Echinox*, vol. 33 (2017), pp. 311-327.

ce a un ripensamento obbligato delle tecniche e delle modalità di scrittura e, nel tentativo di cercare nuovi modelli narrativi, impone paradossalmente anche uno sguardo verso il passato – uno calvinamente e celatianamente archeologico². Tramite una tale operazione-scavo vengono recuperati degli elementi che erano intimamente legati ad altri tempi, a un altro mondo e un altro genere letterario, da tempo caduto in disuso, vale a dire il poema epico-cavalleresco, in particolare a quello risalente al periodo umanistico-rinascimentale che a sua volta era il frutto di una brillante ed eclettica reinvenzione e rivisitazione dell'originale francese medievale. Lo sguardo volto al passato di questi narratori-esegeti rimette quindi in circolazione elementi che, ancorché svuotati dal loro significato originale e risemantizzati, collocati in un contesto completamente diverso, godranno un'altra volta ancora, a secoli di distanza, considerato il lungo elenco degli autori "rivisitatori", di una rinata fortuna.

Come già accennavamo sopra, Celati e Cavazzoni si dimostrano profondi conoscitori dei poemi cavallereschi e tale conoscenza viene frequentemente palesata tramite i numerosi rinvii che fanno: ad esempio, la riscrittura in prosa dell'intero poema boiardo contiene espliciti rimandi a Pulci, ad Ariosto, che fanno emergere la voce dell'esegeta, una voce coincidente quasi completamente con quella del Celati narratore delle storie dell'*Orlando innamorato*. In maniera analoga, Cavazzoni, tramite la voce del protagonista della *Storia naturale dei giganti*, uno studioso appunto di questi esseri di statura e forza straordinarie, intento a scrivere un trattato sulla loro vita e sui loro costumi, e illustrare la loro fulminante evoluzione, in particolare dal 1478 (anno in cui esce il *Morgante* di Pulci!), si dimostra un dotto conoscitore della materia cavalleresca, che naviga con destrezza nel mare degli autori di poemetti poco noti (o addirittura sconosciuti) al lettore contemporaneo. Ma la bravura e la competenza in materia dei due autori contemporanei si rispecchia ampiamente anche nel loro impegno di cimentarsi in vari studi critici³. Ed è sempre Cavazzoni che nel

2. Calvino intende fissare uno sguardo d'archeologo sul passato, su ciò che rimane, sul frammento isolato, al fine di rivisitare e di ripensare gli strumenti intenti a facilitare la comprensione del mondo sottoposto a grandi trasformazioni, cfr. Id., *Lo sguardo dell'archeologo* (in *Saggi. 1945-1985*, I, Mondadori, Milano 1995). Anche Gianni Celati propone un ritorno all'archeologia definita un bazar dove si raccolgono oggetti, frammenti dispersi distanti da una logica di classificazione, cfr. Id. Celati, *Il bazar archeologico* (in *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1986).
3. Ecco alcuni esempi rilevanti per una migliore comprensione: G. Celati, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice* in *Finzioni occidentali* (1975); *Angelica che fugge. Una lettura dell'Orlando furioso* su *Griseldaonline* (III, 2003-2004) oppure E. Cavazzoni, Introduzione a Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* (Feltrinelli, 1995) e a *Luigi Pulci e quattordici cantari* (Roma 2000).

caso del suo insolito, eclettico ed esilarante trattato, gioca non solo con i nomi degli autori di poemi cavallereschi ma si avventura – trattandosi, in fin dei conti, di un’“opera scientifica” – sul terreno dei riferimenti a opere di saggistica, tra cui anche quello di Celati sui giganti buffoni («anche se lì parla dei giganti francesi di scuola pantagruelica»⁴).

Proponiamo dunque una brevissima illustrazione, giusto un assaggio di una squisitamente ricca e fantasiosa pietanza tra i cui ingredienti spiccano un Boiardo celatiano, nonché un Pulci e un Ariosto cavazzoniamamente mixati, ovvero una vera e propria riscrittura in prosa dell’*Orlando innamorato*, un “trattato” sulla pur breve ma spettacolare evoluzione, nonché declino, dei giganti e una curiosa *quête* in uno spazio dilatato di non-luoghi dei lunatici Savini e Gonnella a forti sapori ariosteschi.

Uno degli elementi fondamentali che accomunano i due scrittori è sicuramente la volontà di recuperare le forme orali del narrare, che vengono trapiantate nella scrittura, di ritrovare in un certo senso un genuino gusto del racconto. È ormai un fatto risaputo che Celati, già come noto rappresentante del movimento neoavanguardistico Gruppo ‘63, si è cimentato all’epoca nella ricerca di nuove forme di espressione che si orientavano anche verso il recupero dei modelli di narrazione radicati nella lontana tradizione delle forme del racconto orale promuovendo un tipo di letteratura che ulteriormente diventerà una vera e propria scuola. Lo scrittore fuori dai canoni qual è stato Celati farà da maestro a una lunga serie di giovani scrittori, tra cui lo stesso Cavazzoni, che seguiranno la cosiddetta filiera della letteratura emiliano-padana. Tale ritorno-recupero, lanciato dal Gruppo ‘63, sarà riproposto a distanza di 30 anni dalla rivista *Il semplice: almanacco delle prose* (uscita tra il 1995-1997 con solo sei numeri), diretta dai nostri due autori, tra le cui pagine si coltivava sempre una prosa basata sulla narrazione orale. Rammentiamo solo *en passant* per la brevità dello spazio concessoci, e non perché si tratti di un particolare privo di importanza, che tanti altri collaboratori della rivista si sono impegnati nell’atto di riscrittura, di ri-narrazione, di rivisitazione, anche di poemi cavallereschi: basti pensare a Giorgio Manganelli e al suo *Morgante* (2006), o a quello più recente (2016) di Paolo Nori. Si tratta di due approcci completamente diversi: se la prima riproposta è il risultato della trascrizione e della riordinazione del materiale di una trasmissione radiofonica del 1972 per mano della curatrice del volume, e assume la forma di un’antologia contraddistinguendosi per il raffinato ma non pedante commento di Manganelli, che peraltro fa

4. E. Cavazzoni, *Storia naturale dei giganti*, Ugo Guanda Editore, Parma 2007, p. 88.

trasparire la stessa amorosa e divertita partecipazione dello stesso Pulci, la seconda è un inconsueto accostamento che evidenzia, da una parte, l'originalità e le moderne invenzioni del poema pulciano, e dall'altra dà spazio a una serie di digressioni sulla scrittura.

L'assidua frequentazione del poema di Boiardo da parte di Celati si traduce nella trasposizione in prosa dell'*Orlando innamorato*. Sebbene lo scrittore sacrificasse l'ottava e la tanto acclamata sonorità derivata da una lingua ancora dialettale, egli ribadisce che il racconto che propone viene «pensato più come una recita che come un romanzo da leggere in silenzio [...] una recita in 43 puntate»⁵, che inoltre ribadisce una «ingenuità di lettura», senza pretese e «superbie intellettuali». Il poema di Boiardo dà occasione ad emozioni, secondo Celati, e costituisce una piccola patria per la mente, come qualcosa che fa compagnia e dà contentezza. Ed è un punto di riferimento che ti orienta senza discorsi e senza opinioni, ma solo con immagini e fantasie e invenzioni per produrre meraviglia⁶.

Come già segnalavo altrove⁷, il Celati appassionato del genere cavalleresco ha espresso chiaramente le sue preferenze in materia orientate verso Boiardo, Ariosto e Teofilo Folengo, vale a dire verso autori che condividono la stessa area geografica, appartengono quindi alla cosiddetta letteratura padana, una letteratura ancora da scoprire, «dotata di caratteri autonomi» che divergono da quelli delle altre letterature europee, ma, soprattutto, una letteratura, la cui memoria va risuscitata, appunto tramite il racconto in prosa, perché possiede qualcosa di prezioso, «un istinto narrativo che la letteratura industriale rischia di soffocare del tutto»⁸.

Celati non si limita però alla sola rappresentazione della storia boiardesca, ma assume al contempo la funzione di una sorta di narratore onnisciente e quella di interprete del testo. Perciò interviene e commenta, interrompe il racconto per fornire giudizi, molto spesso intrisi di una finissima ironia, aspetti questi che lasciano una forte impronta sulla riscrittura del poema quattrocentesco. Ad esempio, nel capitolo V, traspare la giocosa ironia celatiana riguardo all'irrequietezza dei cavalieri che non possono stare fermi, che si lanciano alla ricerca delle persone senza sapere dove si trovano e senza avere un preciso tragitto da seguire:

5. Gianni Celati, *Premessa*, in *Orlando Innamorato raccontato in prosa*, Einaudi, Torino 1994, p. XI.

6. Ivi, p. X.

7. M. Fekete, «La rigenerazione del poema cavalleresco...», cit., p. 317.

8. Gianni Celati, *Orlando Innamorato*, cit., p. IX.

spesso questi cavalieri si mettono a cercare qualcuno così, senza sapere dove stanno andando, vagamente attirati in una direzione, come le formiche che arrivano da lontano a trovare un po' di cibo scoperto. [...] Cristiani o pagani che siano questi cavalieri sono tutti uomini che non possono stare fermi perché corrono sempre dietro alle loro fantasie. Dunque debbono attraversare continenti, girovagare in terre deserte, passare tante prove, lottare con giganti e draghi e mostri, per tutto il corso delle loro vite balzane e vagabonde⁹.

Eppure questo spazio che sembra sconfinato, palcoscenico dei vagabondaggi e degli incontri delle dame e dei cavalieri, diventa – afferma Celati – una sorta di città, un giardino familiare, poiché vi si ritrovano tutti in modo curioso ma obbligatorio, «non si perdono sennon con la fantasia»¹⁰. E molto spesso tali incontri avvengono proprio in un giardino, non solo metaforico, o un luogo ameno naturale dove succede sempre qualcosa di speciale e di meraviglioso, e tale spazio può assumere varie funzioni:

Va detto che di fontane o fonti di ogni specie se ne incontrano spesso nel terreno di avventure dei nostri cavalieri. E tutte hanno una bella riva ombrosa, con ogni fiore di primavera ivi dipinto, come dice il nostro poema, e tutte hanno fresche ombre per riposarsi in un ben riparato boschetto. Presso queste fonti si fanno spesso duelli, oppure incontri avventurosi; ma a volte questi posti sono trappole di fate per catturare i cavalieri; oppure stanno in quei giardini incantati che le fate creano con le forze dell'illusione¹¹.

Gli inserti celatiani sono fatti con sapienza e scioltezza, emulano perfettamente lo stile orale del racconto in prosa, sono fluidi, diventano tutt'uno con la narrazione, così che il lettore, ancorché ammaestrato dal narratore contemporaneo, senza avvedersene però, si sente veramente proiettato in una piazza virtuale e diventa un moderno spettatore delle avventure cavalleresche. Non si crea quindi uno stacco e una cesura tra la(e) storia(e) raccontata(e) e gli interventi a margine del racconto, le didascalie autoriali inglobandosi nel testo con cui formano una costruzione unitaria.

Nel dipanarsi delle avventure vengono al contempo mimeticamente intercalati i rinvii anche ad altri poemi, in particolare al *Furioso*, in questo modo completandosi la dissimulata istruzione del lettore: ad esempio, già nel secondo capitolo il lettore viene informato sulla “giunta” di Ariosto, la caratteriz-

9. Ivi, pp. 29, 35.

10. Ivi, p. 26.

11. Ivi, p. 22.

zazione di Astolfo offre a Celati un'altra opportunità in questo senso («dal nostro racconto il paladino inglese può sembrare soltanto un fanfarone [...] Astolfo è il cavaliere che va onorato più di tutti, perché nel poema di Ludovico Ariosto compirà le imprese più fantasiose»¹²), mentre le doti straordinarie di Baiardo impongono una rete di richiami ai poemi di Pulci e di Cieco di Ferrara¹³. Ne deriva con naturalezza anche il paragone con i famosi affreschi del Palazzo Schifanoia, in special modo con quello del mese di aprile che illustra il trionfo di Venere su Marte, vale a dire della follia amorosa su quella guerriera, in consonanza speculare con la sottomissione del valente paladino Orlando al fascino irresistibile della bella regina del Catai¹⁴.

Siccome il Palazzo Schifanoia ha fornito l'esempio per l'illustrazione, in fondo, di una ideologia comune sottostante alla letteratura e all'arte rinascimentali, non possiamo non mettere in rilievo che l'essenza del famoso palazzo ferrarese quale sede dello svago, derivante dal nome stesso - schifare la noia, è in piena armonia con l'intento celatiniano della riscrittura del poema, dichiarato nelle righe conclusive dell'ultimo capitolo, cioè alleggerire i pensieri dei lettori.

Concludiamo la succinta esemplificazione celatiana con una brevissima, ma succosa, riflessione sui giganti, piuttosto numerosi nel poema di Boiardo, che farà da tramite alla rappresentazione cavazzoniana della loro storia:

E ogni cavaliere ne incontra almeno uno o due [*i.e.* giganti], andando lontano in terre desolate, come quando in una casa deserta si trovano ragnatele in tutti gli angoli. Infatti i giganti sono una popolazione diffusissima in tutta la Paganìa a quanto pare [...] Ed è una popolazione composta di individui solitari, che si scelgono un angolo isolato dove acchiappare i viandanti, come fanno i ragni per acchiappare gli insetti. Questi giganti appostati sono di solito ladri e assassini; ma certe volte sono agli ordini di un re o di una fata, per catturare chi passa dalle loro parti, spesso con trappole speciali che sorprendono le vittime¹⁵.

In effetti, abbiamo a che fare con una popolazione diffusa nelle terre degli infedeli, che diventa una presenza obbligata, assumendo vesti minori o maggiori, nella storia del poema cavalleresco. Rappresentano lo strambo, il comico, il personaggio la cui apparizione è destinata a fare spettacolo. Di conseguenza, data la leggerezza contagiosa della scrittura cavazzoniana, la sua predilezione per

12. Ivi, p. 64.

13. Ivi, p. 71.

14. Ivi, p. 103.

15. Ivi, p. 32.

i personaggi strambi, la sua passione per il mondo cavalleresco, messe in luce sin dal suo primo romanzo, ci sembra una cosa naturale che si accinga a compilare una storia naturale dei giganti. E irrompe in scena la vena comico-scanzonata dell'autore emiliano e travolge tutto. La costruzione del libro, apparentemente dedicato all'evoluzione di questa specie di esseri fantastici, viene eseguita con estro e intelligenza, poiché alla base dell'esilarante trattazione scientifica di questa specie ormai estinta sta una scrupolosa ricerca filologica, indispensabile per ogni indagine scientifica che aspira ad acquisire autorevolezza e prestigio, vale a dire Cavazzoni si concede una *full immersion* nel quasi sterminato magma bollente del materiale epico-cavalleresco. Quindi il trattato adempie, in fondo, ai requisiti richiesti dalla scrittura scientifica: si cita la fonte per ciascun gigante presentato (le fonti letterarie vengono sempre trattate come fonti storiche), il testo è corredato tanto dall'indice dei giganti citati, quanto dall'indice delle principali opere citate. Il primo elenco contiene un numero piuttosto impressionante – 132 di giganti, l'autore indicando il numero del capitolo dove compaiono nonché un loro tratto o un contesto definitori. Ecco alcuni esempi di questa brillante parodia degli indici ragionati: «Alabastro: 7, tira sassi sui monaci. [...] Balisardo: 25, prende lavori in appalto. [...] Brunamonte: 43, occupante abusivo del Castello perduto. [...] Lucano: 40, mantiene il padre e lo zio leoni; 41, vita sessuale normale. [...] Margutte: 4, cavaliere errante a piedi; 11, mangia l'incommestibile»¹⁶. Anche la lista delle opere rivela certe peculiarità, poiché vi vengono inseriti parecchi poemi cavallereschi, noti e meno noti, saggi critici, opere filosofiche, tutti affiancati dai commenti autoriali. Ad esempio, accanto al *Furioso* di Ariosto, si menziona: «libro da venerare tener sempre in tasca in edizione mignon (ad esempio Hoepli) perché mai fu scritto al mondo libro più eccelso ed aereo»¹⁷ (in una intervista rilasciata nel 2012, Cavazzoni dichiarava che Ariosto era uno dei suoi autori d'elezione, che leggeva e rileggeva, e del quale portava addirittura sempre con sé una piccola edizione Hoepli¹⁸); oppure nel caso dell'Astolfo Borioso (1531) di Marco Guazzo si dice: «dove appaiono giganti a tutto spiano; sembrerebbe una rifioritura, o un'epoca d'immigrazione; e si scopre che l'anima di Margutte vive a suo agio all'inferno»¹⁹.

16. Cavazzoni, *Storia naturale*, cit., pp. 239-241.

17. Ivi, p. 243.

18. Intervista a Ermanno Cavazzoni, in <https://silviodarzo.com/2011/11/20/conversazione-con-ermanno-cavazzoni/>. Ariosto, un autore che «non finirei mai di leggere e rileggere», afferma lo scrittore.

19. Cavazzoni, *Storia naturale*, cit., p. 245.

L'autore illustra con tanto di esempi che la presenza dei giganti nei poemi cavallereschi del XIII e del XIV secolo era solo sporadica, si deve dunque al Quattrocento, più precisamente al 1478 (anno di pubblicazione del *Morgante*), la comparsa in Italia del gigante classico di circa 8 metri. Quindi solo a partire dal poema di Pulci i giganti formano una razza a se stante, «dotata di storia evolutiva, di proprio apparato scheletrico e procreativo, con le patologie connesse, gli usi, i costumi e le tendenze estetiche, contraddistinguono ogni forma vivente, come si legge anche in Charles Darwin»²⁰. Pochi anni prima dell'uscita del libro, nel 2000, Cavazzoni aveva curato un'edizione del *Morgante* e di alcuni cantari e scritto l'introduzione al volume, dal titolo *Fenomenologia del gigante*²¹, dove si trova *in nuce* una parte del contenuto della *Storia*. Come se tale introduzione rappresentasse l'ossatura dell'ulteriore libro, infatti l'atipica introduzione si trasformerà essa stessa in una parziale riscrittura o autocitazione. Un altro aspetto particolare che accomuna i due testi è l'approccio dell'autore: il saggio introduttivo diverge e si distanzia vistosamente dal consueto orizzonte di attesa del lettore riguardo a una scrittura del genere, poiché vi si può identificare in filigrana la stessa inesauribile vena giocosa, scherzosa, smaliziata di cui viene intessuto l'insolito romanzo:

Il Pulci vive e scrive quando i giganti rinascimentali italiani sono abbondanti, tanto che Rinaldo si considera uno specialista [...] ma anche quando cadono morti i giganti sono pericolosi, perché hanno la tendenza di crollare addosso ai circostanti che non sian svelti a levarsi [...] Quindi spesso quando compare un gigante, tutti sanno che alla fine ci sarà anche da ridere. [...] Se è nella estrema natura del gigante stare rintanato da solo come una specie di monaco pazzo ed esageratamente scorbutico, non è infrequente incontrarne piccoli gruppi dediti all'assassinio. Si tratta di nidiate di fratelli che non sanno staccarsi dalla vita consociativa domestica. Anche se sono grandi, grossi e a volte negri [...] dimostrano tuttavia di non aver superato psicanaliticamente l'età prepuberale, con danni evidenti alla sfera affettiva²².

Il libro è infatti una singolare e curiosa narrazione che espone la storia dei giganti sotto forma di bozza o manoscritto, che viene intersecata con la storia d'amore impossibile dello studioso dei giganti, due storie, quindi, che si intrecciano, sin dalla *Dedica futura*, si fondono quasi, ma in modo da non rovinare la lettura autonoma del "trattato". Il libro raffigura il disagio esistenziale

20. Ivi, p. 6.

21. Cavazzoni, *Fenomenologia del gigante*, in *Luigi Pulci e quattordici cantari*, scelta e introduzione di E. Cavazzoni, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2000, pp. III-XXX.

22. Ivi, pp. IV, VII.

del gigantologo il quale ricorre alla scrittura scientifica, dominio dell'oggettività, quale rimedio, però i suoi pensieri più intimi si dimostrano irrefrenabili e invadono frequentemente la parte del trattato, finché

nell'ipertestualità della *Storia naturale*, la mescolanza, via via sempre più fitta, di commenti personali e stralci del diario, dà origine alla prossimizzazione e banalizzazione della parodia; si giunge in questo modo a fagocitare il trattato e a trasformare il libro in un diario fantascientifico, in cui al lettore è chiaro che quella dei giganti è solo una delle manie persecutorie dell'autore, insieme agli alieni e all'amore non corrisposto²³.

Contemporaneamente con la storia dei giganti si traccia la storia stessa del poema cavalleresco fino ai suoi ultimi sussulti risalenti al 1761, la *Marfisa bizzarra* (quando i giganti erano già da tempo scomparsi, ma si scopre che Morgante non era morto, come aveva scritto Pulci, ma era finito male e messo in mostra in un baraccone come fenomeno) di Carlo Gozzi, ancorché viene già ribadito, prima che la fine del Cinquecento porti con sé la quasi totale estinzione della specie, che risorge poi all'improvviso (è l'unica spiegazione possibile per la cui ommissione viene rimproverato l'autore Piero de' Bardi) in un numero impressionante (1001) in un poema del 1643 (*Avinavoliotoneberlinghieri*). Perciò il libro di Cavazzoni funge anche da preziosa testimonianza della presenza del genere nella letteratura italiana, con numerosi richiami anche ai suoi primi nuclei e alla sua ricca presenza nel Medioevo francese.

A questo punto ci sembra indispensabile proporre un piccolo campionario dell'immaginario comico cavazzoniano e lasciarci sedurre dall'indelebile fascino degli espedienti narrativi con cui costruisce la storia di questi personaggi per nulla convenzionali. L'evoluzione dei giganti comprende varie tappe (che conoscono però anche ramificazioni secondarie): i selvatici («il gigante selvatico non ama il lusso, non ama i compromessi con la civiltà; si veste sommariamente [...] Non è inquadrato nell'esercito [...] Non hanno ad esempio mai moglie. Sembra [...] non ci siano le gigantesse propense alla convivenza o alla copula»²⁴); i giganti da guerra («sono più civilizzati [...] hanno corazza, un parlare sensato, competenza in fatto di galateo [...] tentano di accreditarsi come cavalieri»²⁵, ma il gigante da guerra quando cade con «il suo essere fuor

23. S. Bonfilì, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, tesi di dottorato (Università degli Studi di Macerata), manoscritto, Biblioteca Nazionale di Roma, 2011, p. 23.

24. Cavazzoni, *Storia naturale*, cit., pp. 8-9.

25. Ivi, p. 18.

di misura finisce per far ridere: o perché sfonda il pavimento, rompe le travi [...] o perché cade addosso a qualcuno rimasto distrattamente nei pressi. [...] Però come un gran sacco di trippa inoffensiva»²⁶); i giganti da guardia, il loro sviluppo è testimoniato da Boiardo («in mancanza di committente [...] in caso di lavoro autonomo, da piccola impresa ad iniziativa privata, il gigante [...] si apposta; in genere ad un ponte [...] e aspetta pazientemente l'arrivo del commestibile»²⁷); i giganti spettacolari, perché servono ormai solo a dare spettacolo, quindi è già il periodo della piena decadenza, si tratta dei due sopravvissuti presenti nel *Furioso*. Ma la storia della letteratura cavalleresca offre, da una parte, una serie di ramificazioni secondarie quali i giganti filosofi, i giganti neri, quelli ladroni, bestiali, nevrastenici, deformi, quelli che tengono famiglia (una forma considerata degenerata, imborghesita) e le gigantesse casalinghe; dall'altra, invece, si dispiega il ventaglio di usi e costumi, che va dal modo di vestirsi all'alimentazione, dalla vita sessuale al comportamento irrazionale nel campo di battaglia ecc.

E un ultimo esempio rappresentativo per la scrittura cavazzoniana in cui nel mondo cavalleresco dei poemi, anzi del poema di Boiardo, si mescolano con *nonchalance* i principi del progresso e del consumismo, dello scontento sociale nonché la corruzione nell'ambito politico, i quali sembrano piuttosto circoscrivere la società attuale:

Perché i soggetti più dotati si sono evoluti in ladroni di strada, specialmente in ladroni di belle ragazze, oltre che di suppellettili e valori correnti. La vita consumistica della nostra cultura occidentale già operante a quei tempi coi suoi miraggi, coi suoi luccicchii, ha un potere terribile di corruzione. Quindi diciamo che questi giganti sono anche vittime del progresso, vedere passare continuamente dei paladini lucidati, vedere lo spreco delle risorse, e le ineguaglianze (ad esempio nella distribuzione di ragazze, cammelli, edifici in muratura eccetera), e vedere continuamente passare queste ricchezze per le strade campestri. [...] quella di ladrone è una carriera che non ha mai arricchito nessuno; tranne in politica, dove i ladroni sono di misura normale, anche al giorno d'oggi, vestono anche in giacca e cravatta, hanno l'auto blu [...] e le soubrette della televisione si consociano con costoro sponaneamente²⁸.

E, infine, per concludere, solo una brevissima considerazione sul primo romanzo di Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, in cui si narra, con uno spiccato estro inven-

26. Ivi, p. 19.

27. Ivi, p. 66.

28. Ivi, pp. 54-56.

tivo, la curiosa *quête*²⁹ del bizzarro protagonista Savini e dell'altrettanto strampalato co-protagonista Gonnella che attraversano una pianura infinita, uno spazio dilatato di non-luoghi³⁰, affidando ai due degli autentici voli onirici di fantasia padano-ariostesca. Durante il loro errare incontrano una ricca galleria di personaggi folli, stravaganti e lunatici, che, a loro volta, narrano le proprie storie, le proprie avventure e le proprie ricerche che non si chiudono, ma rimangono inconcluse, come del resto la *quête* di Savini. Una tecnica questa in perfetta coerenza con la logica della nuova scrittura narrativa sorta in seguito alla crisi del romanzo. Evidentemente anche i vari recuperi e riusi della tradizione, che pare ormai sbriciolata, scissa in scarti o in elementi isolati, si adeguano in buona parte alla stessa logica. Quindi la *quête* si trasformerà, in fondo, in un vagabondare senza meta, mentre Savini si tramuterà in un cavaliere errante, senza cavallo, che attraverserà a piedi la pianura padana, resa sconfinata dalla serie dei non-luoghi inseriti, e, implicitamente, il poema «del movimento» in uno strano percorso a zig-zag, che richiama un'altra volta, spontaneamente, nella nostra memoria Calvino e la sua ormai consacrata definizione del poema ariostesco.

Lo stesso tipo di approccio intertestuale genuinamente ludico e la medesima giocosa e scanzonata ironia si ritrovano anche nel penultimo capitolo dal titolo piuttosto suggestivo, *La grande guerra dello zic zac*, in cui l'ex prefetto esce dal romanzo, non prima di essere implicato in una «lotta infernale», che si svolge però, in mezzo alla piazza, sotto gli occhi dei clienti del bar seduti ai tavolini, e di assumere le vesti dell'imbizzarito guerriero zigzagante che ripete continuamente come se fosse un grido di battaglia «*zic zac, zic zac*» (diventato addirittura un inno di giubilo della folla dopo la disfatta del nemico slavo):

E lui però intanto, come un vero cavallo pazzo e imbizzarrito, faceva i suoi sgaloppi di sfida universale; di modo che tutti gli stanno lì attorno attoniti e sbigottiti [...] Poi lo sento che si mette a gridare «*zic zac, zic zac*», come un grillo parlante che ha perduto le staffe. E dev'essere un verso guerriero, mi dico, che viene dal giapponese³¹.

La resa dei conti avviene prima con un ometto zoppicante, presumibilmente della schiera dei vecchi spioni, con lo slavo Manoli, il quale viene sconfitto

29. Poiché abbiamo dedicato un articolo, che sta per uscire, all'argomento, ci soffermiamo brevemente solo su un aspetto.

30. Cfr. Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1993, p. 74.

31. Ermanno Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, Guanda, Parma 2010, p. 264.

in una «impresa campale», poi con un tipo grasso e i suoi sicari che sembrano vincere tramite una sfida vigliacca trasgredendo il codice prestabilito di comportamento. Insomma, un'altra fantastica illustrazione delle gesta, forse spicciole e snaturate, ma le uniche possibili che spettano ormai ai protagonisti di un mondo liquido, lunare, evanescente, tramite cui l'autore ricicla, in maniera umoristica e teneramente grottesca, la tradizione cavalleresca.

Celati, in un suo noto saggio su Ariosto, definisce gli eroi cavallereschi dei monomaniaci che ispirano una sorta di divertita simpatia, ognuno di loro seguendo pedissequamente la propria fissazione (Orlando che insegue Angelica, Angelica che sfugge ai suoi spasimanti ecc.), che diventa lo scopo unico «dei loro comportamenti, la freccia che definisce la direzione dei loro vagabondaggi da perpetui agitati, senza soste, senza riposo»³². Il personaggio cavazzoniano, al pari della monomaniacalità di quelli ariosteschi, è prigioniero di una sorta di ossessione, di un obiettivo desiderato oltremisura ma irrealizzabile, la cui ricerca avviene, sin dall'inizio, sotto lo stretto incanto-sorveglianza della luna (un altro elemento ariostesco su cui non ci soffermiamo in questa sede).

In guisa di conclusione, vi propongo i versi ariosteschi che nel *Poema dei lunatici* vengono collocati in esergo: «come gli mostra il libro che far debbia; / e si sciolse il palazzo in fumo e in nebbia» (*Fur.*, XXII, 23), poiché racchiudono un motto esemplarmente suggestivo e visionario, la cui scelta non è affatto casuale, visto che vi si cela dietro l'immagine di Astolfo prigioniero nel momento in cui spezza la magia del castello di Atlante ricorrendo al libro donatogli dalla maga Logistilla, che scioglie gli incantesimi. Ma ciò nonostante, per continuare con le parole di Gianni Celati:

questi stralunati poemi [i.e. si riferisce ai poemi di Boiardo, Ariosto e Folengo] fanno venire in mente che tutto è sempre da immaginare [...], che c'è sempre un gran bisogno di questa facoltà immaginativa; e che per forza bisogna correre dietro a incanti e illusioni, come quei cavalieri incantati che si disperdono nel mondo³³.

32. Gianni Celati, «Angelica che fugge. Una lettura dell'*Orlando Furioso*», cit.

33. Gianni Celati, *Premessa*, cit., p. X.

Bibliografia

Testi di riferimento

- L. Ariosto, *Orlando furioso*, Mondadori, Milano 1990.
E. Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, Guanda, Parma 2010.
E. Cavazzoni, *Storia naturale dei giganti*, Guanda, Parma 2007.
G. Celati, *Orlando Innamorato raccontato in prosa*, Einaudi, Torino 1994.

Bibliografia critica

- M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1993.
S. Bonfili, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, tesi di dottorato Università degli Studi di Macerata, manoscritto, Biblioteca Nazionale di Roma, 2011.
I. Calvino, *Saggi. 1945-1985*, 2 voll., Mondadori, Milano 1995.
E. Cavazzoni, *Fenomenologia del gigante*, in *Luigi Pulci e quattordici cantari*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2000.
G. Celati, «Angelica che fugge. Una lettura dell'*Orlando Furioso*», in *Griseldaonline*, n. III, 2003-2004, www.griseldaonline.
G. Celati, *Premessa*, in *Orlando Innamorato raccontato in prosa*, Einaudi, Torino 1994.
G. Celati, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 1986.
Intervista a Ermanno Cavazzoni, in <https://silviodarzo.com/2011/11/20/conversazione-con-ermanno-cavazzoni/>.
M. Fekete, «La rigenerazione del poema cavalleresco: da centro epico-narrativo a margine del moderno, da trionfo idealistico a spazio del romanzo contemporaneo», in *Caietele Echinox*, vol. 33 (2017), pp. 311-327.

L'auctoritas assente.

Corsi e ricorsi nella narrazione legata alla questione meridionale

Mauro Pala

Università di Cagliari

Abstract

The contribution examines how, between the seventeenth and nineteenth centuries, different kind of *clichés*, vouched by travelogues or authoritative texts such as Montesquieu's *Spirit of Laws* informed the concept of Italy's South, the so-called Mezzogiorno. This fostered a form of internal Orientalism in a land alternatively seen as a prisoner of its own chronic backwardness or considered alluring for its conventionally picturesque vistas. It is my contention that the realist novelist Giuseppe Verga in the 1880s and a generation of young and innovative authors from the South, a century later in the 1990s, rejected this stereotyped vision in favor of a sustained reflection on the role of writing in the representation of a territory viewed from a genuinely critical cultural perspective.

Keywords

cliché, South, Orientalism, Picturesque, Southern Question.

Il discorso del Mezzogiorno

Scrivi Julia Kristeva che «stranamente, lo straniero ci abita: è la faccia nascosta della nostra identità, lo spazio che rovina la nostra dimora, il tempo in cui sprofondano l'intesa e la simpatia. Riconoscendolo in noi, ci risparmiamo di detestarlo in lui»¹. Si tratta di un'osservazione fondata sulla ricerca empirica nella psicanalisi che non si applica solo agli individui ma a gruppi e ter-

1. J. Kristeva, *Stranieri a noi stessi. L'Europa, l'altro, l'identità*, Donzelli, Roma 2014, p. 5.

ritori, sintesi e diagnosi della complessa relazione degli Italiani con la loro dimora, indicativa dei rapporti interni a questa casa: la cifra di oltre un secolo e mezzo di unità nazionale insomma, in cui lo straniero che ci abita è, ovviamente, il Sud. Equiparato alla figura perturbante, al freudiano *Unheimlich*, il Sud di cui qui si tratta non corrisponde alla realtà storica sul Meridione d'Italia, che oggi appare infatti molto più ricca e sfaccettata di prima², bensì al discorso sul Sud, la cui «produzione è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità»³. In quest'ottica discorsiva Foucault parla espressamente di «procedure d'esclusione», le stesse pratiche di potere che, nella gestione della storia unitaria, hanno contribuito al diffondersi del luogo comune del Sud come squilibrio radicato in un problema antropologico; non soltanto la distinzione fra Nord e Sud attraversa tutta la vicenda unitaria italiana, ma costituisce anche un indicatore attendibile di come gli Italiani, all'indomani della riunificazione, abbiano costruito la propria identità nazionale partendo proprio da questo confronto, traendone criteri di giudizio decisivi e, soprattutto, duraturi. Ecco perché il Mezzogiorno – come sostiene Salvatore Lupo – «fa questione [...] ma la grande discussione pubblica chiamata "questione meridionale" non si è mai limitata a *rispecchiare* la realtà»⁴. A questa grande storica *distrazione*, compendio di fenomeni che spaziano dalla criminalità alle categorie del gusto, ha fatto riscontro quella che Gramsci individua come «rivoluzione passiva», intesa come «fatto storico dell'assenza di iniziativa popolare nello svolgimento della storia italiana, e il fatto che il "progresso" si verificherebbe come reazione delle classi dominanti al sovversivismo sporadico e disorganico delle masse popolari»⁵. Precisamente nella sua funzione surrogata e compensatoria, la rivoluzione passiva decanta nel «senso comune», inteso come l'elemento che «crea il futuro folklore, cioè una fase più o meno irrigidita di un certo tempo e luogo»⁶. In questa versione degradata del senso comune evidentemente non vi è spazio per nessuna forma di

2. Cfr. P. Bevilacqua, *Breve storia dell'Italia meridionale*, Donzelli, Roma 2005; S. Lupo, *La questione. Come liberare la storia del Mezzogiorno dagli stereotipi*, Donzelli, Roma 2015; G. Pescosolido, *La Questione Meridionale in breve. Centocinquanta anni di storia*, Donzelli, Roma 2017.

3. M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 2004, p. 5.

4. Lupo, *La questione*, cit., p. VII.

5. A. Gramsci, *I quaderni del carcere*, Einaudi, Torino 1975, p. 957.

6. Ivi, p. 76.

genuina autorità, ed è all'inerzia di tale senso comune che si può imputare «un fattore di incompiutezza e di fragilità della compagine nazionale a livello politico-istituzionale»⁷.

Questo breve intervento si limita a ricostruire due fasi della reazione a questo stato di cose, per quanto concerne l'ambito letterario. La letteratura infatti, sia alla fine dell'Ottocento che un secolo più tardi (e la tendenza si protrae fino ai giorni nostri), ha cercato di scrollarsi di dosso un'immagine del Sud stereotipata e retrograda, riconducibile, fra l'altro, anche ad un'interpretazione rigida e prescrittiva dei testi fondativi del Meridionalismo post-unitario; una simile innovazione non va considerata solo un successo della coscienza critica (ed estetica) degli scrittori che l'hanno promossa, quanto il segnale di un generale mutamento del costume che, come tale, ha un rilievo etico ed antropologico. Farò riferimento agli estremi temporali della questione, dall'origine della letteratura sul Meridione come fenomeno pre e postunitario alla scrittura intorno al Sud⁸ degli anni Novanta del Novecento⁹: quest'ultimo infatti è stato un periodo estremamente proficuo per una discussione e un'analisi su nuove basi della Questione Meridionale, a partire dalle acquisizioni di una generazione di storici, alcuni dei quali riuniti intorno alla rivista *Meridiana*, che comincia a mettere in discussione il modello semplicistico di un'Italia divisa in due. Questi studiosi sfidano in particolare la tradizionale rappresentazione del Mezzogiorno come blocco unico, concepito come diverso, carente, arretrato, e lo stesso vale per cronisti e giovani narratori che prendono le distanze rispetto ad «ogni esplicito e precostituito giudizio che informi e orienti la narrazione»¹⁰. Non griglie rassicuranti entro le quali racchiudere il Sud tra i poli di Bene e Male, ma una tenace volontà di capire partendo da presupposti euristici innovativi. Scrittori e storici vedono dunque il Sud non come una semplice questione o un problema, quanto piuttosto alla stregua di una regione d'Europa e del mondo da analizzare in base a categorie sue proprie. Il primo passo in questa direzione consiste nel tentativo di riconsiderare la nozione stessa di Questione Meridionale ed elaborare nuovi modi di scriverne la storia.

7. Pescosolido, *La Questione Meridionale in breve*, cit., p. 26.

8. Farò uso del termine «sud» minuscolo come semplice determinazione geografica, mentre con «Sud» maiuscolo designerò il territorio del Mezzogiorno da una prospettiva premientemente culturale.

9. N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, Ancora del Mediterraneo, Napoli 2004, p. 19.

10. D. Carmosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Donzelli, Roma 2009, p. 43.

In questo senso, la storiografia e la letteratura sul Mezzogiorno d'Italia sono caratterizzate da una relazione osmotica, cioè per entrambe la scelta della prospettiva è legata al discorso egemone in una certa fase storica o ad una decisa opposizione rispetto a quello stesso discorso, senza vie di mezzo. Di certo sia un secolo e mezzo fa così come oggi giorno letteratura e storia sul Mezzogiorno dialogano, dando luogo a narrazioni che, in ultima istanza, producono senso e determinano il corso degli eventi. Che l'esito sia fiction o storiografia, esso ha comunque fatto proprie le riserve epistemologiche rispetto al modello storiografico di Ranke sollevate da Hayden White, secondo il quale la storia «non deve perdere di vista le sue vere radici che affondano nell'immaginazione letteraria»¹¹.

In ambito letterario assistiamo ad una vera e propria simbiosi fra chi scrive e l'oggetto della rappresentazione, ovvero gli autori finiscono per immedesimarsi nelle dinamiche e nelle contraddizioni del Mezzogiorno, e tale è il loro coinvolgimento che già i generi ibridi adottati – dalla docu-fiction al modo mimetico realistico – veicolano un urgente giudizio morale, fosse anche di inadeguatezza rispetto all'oggetto da raccontare¹².

Tale grado di partecipazione da parte di chi scrive non è affatto un limite né una posizione parziale che inficia l'attendibilità delle cronache o dei romanzi, se facciamo nostre le riserve di Todorov nei confronti di un certo *modus operandi* delle scienze sociali. Criticando l'approccio prevalente di queste discipline negli anni Sessanta, all'apice dell'impersonalità di matrice strutturalista, egli lamenta che allora esse «consentivano di cancellare ogni traccia in sé stesso come persona, o dei giudizi di valore che potevo esprimere». L'impersonalità considerata come misura di oggettività è, secondo Todorov, un errore metodologico, e «un pensiero che non si nutre dell'esperienza personale dello studioso degenera rapidamente in accademia e soddisfa soltanto lo studioso stesso o le istituzioni burocratiche, che adorano gli enunciati quantitativi. Come occuparsi dell'umano senza prendere partito?»¹³. Quest'ultimo quesito ci porta dritto alle origini della letteratura e storiografia incentrate sul Mezzogiorno. Fin da quando la scrittura del Meridione assume una fisionomia a sé stante staccandosi dal ricco filone odepórico sul Mediterraneo, gli autori che si cimentano in quello che, seguendo Bachtin, possiamo considerarlo come un cro-

11. H. White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma 2007, p. 35.

12. Cfr. F. Amigoni, *Il modo mimetico-realistico*, Laterza, Bari 2001.

13. T. Todorov, *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Einaudi, Torino 1991, p. XIII.

notopo specifico, ovvero uno degli strumenti per «padroneggiare la realtà temporale (al limite, storica) [che] permettono di riflettere e di portare sul piano artistico del romanzo i momenti essenziali di questa realtà»¹⁴. In altre parole, il cronotopo o la costellazione di cronotopi relativi a situazioni o anche dettagli di scene traducono i luoghi del Meridione secondo i principi del pensiero antropologico del tempo, individuando prevalentemente nel folklore la sintesi adeguata allo scopo.

Dalla climatologia di Montesquieu alla conversione verista in Verga

Nella prima metà dell'Ottocento l'idea della diversità del Meridione si accompagna alla nozione che esso riesca a compendiare tutti i tratti distintivi dell'Italia stessa, finendo anzi per accentuarli: un Sud cioè meno sviluppato del resto della Penisola, ma che, per lo stesso motivo, risulta anche più genuino, nel senso rousseauiano del termine, e pittoresco, per il piacere che, secondo Gilpin¹⁵, l'equilibrio di certi paesaggi è in grado di produrre. A tutto ciò si ricollega l'opinione che l'Italia meridionale sia una zona di frontiera fra la civiltà europea e il resto del mondo, un'idea resa esplicita, ad esempio, dal *Voyage en Italie et Sicile* di Augustin Creuzé de Lesser, del 1806, secondo il quale «L'Europa finisce a Napoli, e vi finisce assai male. La Calabria, la Sicilia, tutto il resto appartiene all'Africa»¹⁶. Interessante osservare come questa prospettiva geografica si accompagni ad una visione temporale: più ci si sposta verso sud, tanto più ci si allontana anche dal presente inteso come modernità, per addentrarsi in una dimensione arcaica.

Anche le frontiere del sud risultano incerte e fluide, almeno fino all'Unità d'Italia. Esiste fino ad allora una corrispondenza concettuale fra espressioni come, di volta in volta «Il Meridione», «L'Italia meridionale», «Il sud d'Italia», fino a che, dopo l'impresa garibaldina dei Mille e la proclamazione del Regno d'Italia, il concetto di Sud finì per coincidere con il territorio corrispondente all'ex Regno delle due Sicilie. Occorre, al proposito, tener conto del fatto che solo nel 1734 tale regione divenne un regno indipendente con un proprio sovra-

14. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1975, p. 399.

15. W. Gilpin, *Observations on the Western Parts of England, Relative Chiefly to Picturesque Beauty*, Cambridge University Press, Cambridge 2014 (edizione originale 1798).

16. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 47.

no, dopo che per oltre due secoli era stata un vice-regno spagnolo, con tutte le stimmate di una colonia. Al Sud venne ascritta relativamente tardi anche la Sicilia, precisamente nel 1815, quando perse la propria indipendenza entrando a far parte, dopo il Congresso di Vienna, del Regno delle due Sicilie. Ma anche in questo caso fu nella percezione diffusa al Nord, in nord Italia e in Europa, che la Sicilia e il Sud si trovarono ad essere associati, mentre i Siciliani, come è noto, continuarono a mantenere una profonda consapevolezza autonomista. Lo stesso vale per la loro supposta affinità con i Napoletani, che si basa principalmente sulla riscoperta, da parte di Winckelmann, della civiltà della Magna Grecia, luogo di sintesi fra i Greci e i Romani, unici artefici e depositari della «storia dell'arte in senso stretto»¹⁷. Sempre secondo il grande storico dell'arte, la geografia immaginaria della Magna Grecia, che ingloba Campania e Sicilia, grazie agli ideali della grecità, nobilita il Sud nel suo complesso, contraddicendo la visione dominante che, a partire da *Lo spirito delle leggi* di Montesquieu (1748), lo associa al degrado materiale e, soprattutto, morale¹⁸. Se al patrimonio artistico-archeologico esaltato da Winckelmann si aggiunge la centralità dell'elemento naturale rappresentato dai vulcani Vesuvio ed Etna, si colgono le coordinate di una rappresentazione del Meridione fra il 1750 e il 1850, che oscilla fra la valorizzazione dell'eredità classica – collegata alla riscoperta di un senso civico funzionale all'azione risorgimentale – e il fascino terrificante del sublime. Tale categoria estetica, che era stata riformulata da Burke nel 1757, coesiste con il pittoresco di Gilpin e riverbera nel classico affresco dell'Italia realizzato da M.me De Staël con *Corinne*: qui nella raffigurazione di Napoli come epitome del Mezzogiorno emerge drammaticamente il contrasto fra un'etica del lavoro protestante e una rilassatezza di costumi di matrice pagano cattolica, non priva tuttavia di una sua attrazione. I protagonisti Corinne e Oswald «arrivarono a Napoli di giorno, tra l'immensa popolazione che è animata e pigra ad un tempo. Prima attraversarono la via di Toledo e videro i *Lazzaroni* sdraiati sul selciato o rannicchiati in un paniere di giunco che serve loro di abitazione sia di giorno che di notte»¹⁹.

La costruzione, a tratti farraginosa, di un'opera didascalica come *Corinne*, fonte inesauribile di testimonianze del discorso sul Mezzogiorno, esemplifica, già nella coppia dei protagonisti, la codificazione delle forme qualificanti della

17. J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, Einaudi, Torino 2008, p. 95.

18. Cfr. R. Dainotto, *Europe (In Theory)*, Duke University Press, Durham 2007, pp. 53-86.

19. A. G. Necker (alias M.me De Staël), *Corinna o l'Italia*, Mondadori, Milano 2006, p. 290.

cultura italiana antica e rinascimentale ad opera di un'intellettuale di formazione illuminista amante dell'Italia. Nella sua posizione di grande mediatrice fra l'Europa romantica e il Sud, Madame de Staël si vede costretta a negoziare fra la lezione degli Schlegel, che incoraggiavano forme di ricezione innovative adatte ad una letteratura e ad una cultura moderne e l'arroccarsi degli intellettuali italiani del tempo su posizioni neoclassiche in molti casi palesemente anacronistiche. Ne risulta spesso una musealizzazione in buona fede dello stile di vita, dei paesaggi e delle pulsioni del Mezzogiorno, testimonianza di una divulgazione in prosa rivolta ad un pubblico troppo ristretto: divulgazione di una presunta cultura popolare che una generazione risorgimentale autoctona orgogliosamente e ostinatamente rifiuterà, rendendosi, almeno in parte, responsabile degli esiti della rivoluzione passiva. Eppure, «sia nell'immaginario popolare che nei dati storici, i *cliché* sull'Italia continuano ad alimentare l'attrazione degli stranieri verso la penisola italiana e, allo stesso tempo, ad impedire una piena comprensione della sua complessa realtà culturale. Questa oscillazione tra seduzione e fraintendimento sintetizza la ricezione del controverso movimento romantico italiano»²⁰. Si può allora pensare ad un impasse che sfocia nell'alienazione del Mezzogiorno dal resto d'Italia anche a causa della sua indicibilità? Tenuto conto delle inevitabili generalizzazioni, ciò è quanto avviene a livello politico allorché, dopo la creazione nel 1861 di un «sistema costituzionale basato sul principio liberale della rappresentanza politica» che non figurava nel governo borbonico, neanche il governo della Destra «in concreto sembrò capace di realizzare questo obiettivo»²¹. La tensione che caratterizza il primo decennio post-unitario, e che fa parlare gli storici di questione sociale, piuttosto che meridionale, corrisponde anche alla fase in cui la dicotomia Nord contro Sud, con il consolidamento dello stato unitario, viene «riferita dagli italiani al loro paese, divenendo canonica»²².

In un tale clima non meraviglia che la narrazione più significativa dell'epoca post-unitaria, vera e propria cesura imprescindibile fra periodi e percezioni differenti, non sia un'opera letteraria, ma un documento governativo, ovvero il rapporto del 1876 di Leopoldo Franchetti sulle *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*. Letterati, pubblicisti, e, ovviamente, esponenti della pubblica amministrazione si misureranno con questo testo, che sintetizza effi-

20. J. Luzzi, *Il romanticismo italiano e l'Europa. Fantasia e realtà nell'immaginario occidentale*, Carocci, Roma 2008, p. 16.

21. Lupo, *La questione*, cit., p. 30.

22. Ivi, p. 21.

cacemente la relazione del Nord con le terre acquisite del Sud. Denuncia senza mezzi termini del malgoverno che tollerò le malversazioni e la violenza nella gestione del potere, rassegna di testimonianze sul degrado generalizzato, ma, allo stesso tempo, appello paternalistico ad un'azione comune e solidale in nome della nazionalità che unisce settentrionali e meridionali. Intorno ad essa non sono mancate negli anni accuse di neocolonialismo rivolte ai governi post-unitari²³. Sicuramente si tratta di un caso acclarato in cui esponenti degli apparati statali intervengono, qualificandosi come fonte di autorità, per dirimere questioni che vanno ben oltre la sfera amministrativa.

Seppure animato dalle migliori intenzioni, e in parte a causa della pressione del processo di riunificazione, il ritratto dell'Italia realizzato dai «meridionalisti» Sonnino, Villari e Franchetti paradossalmente finisce per spaccare la Penisola in due. In particolare nel testo di Franchetti la geografia immaginaria dell'Italia è soggetta ad un processo di polarizzazione senza precedenti²⁴, in cui confluiscono, fra l'altro, le suggestioni e i pregiudizi di generazioni di viaggiatori rielaborati secondo un atteggiamento che effettivamente richiama l'orientalismo teorizzato da Edward Said: «Per quanto riguarda l'Occidente [era] universalmente ammessa una patente inferiorità, o almeno il bisogno di correzioni e miglioramenti, in ogni aspetto del modo di vivere e di pensare degli orientali»²⁵. La desolazione diagnosticata dai redattori della *Questione Meridionale* avrà un'eco profondamente pessimistica nella coeva letteratura del Sud, da Verga e De Roberto in poi.

Per capire la singolare azione diastolica di attrazione e repulsione del Sud nei confronti del resto d'Italia (e dell'Occidente) occorre esaminare attentamente le fasi della poetica geografica di Verga. Sua è infatti l'intuizione²⁶ – che poi indirizzerà qualsiasi politica culturale centrata sul Meridione, secondo cui è il testo a creare il Sud, ovvero a determinare l'immagine – e, in buona parte, il giudizio su un particolare territorio fisico e umano. Con la sua opera Verga dimostra che è la geografia immaginata a determinare la rappresentazione, e, con essa, le modalità attraverso cui la fantasia italiana ed europea concepiranno il Sud. Il successo gli arride dopo che si è trasferito dalla natia Catania prima a Firenze nel 1865, e in seguito a Milano. In *Eva* – sua opera prima – Verga racconta della sfortunata relazione fra un artista siciliano, Enrico Lanti,

23. Mi riferisco in particolare a J. Schneider, *Italy's Southern Question. Orientalism in One Country*, Berg, Oxford 1998.

24. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 246.

25. E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 47.

26. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., p. 248.

residente a Firenze ed Eva, celebre ballerina toscana: attraverso gli occhi di questa e le sue ingenue domande ad Enrico ricostruiamo la genesi degli stereotipi – dalla gelosia dei Siciliani ai faraglioni nel golfo di Aci Trezza – che formano il contesto pittoresco in cui il Sud si inquadra. Ma con *Nedda. Bozzetto Siciliano* Verga va oltre e, in veste di autore e insieme voce narrante, svela le sue fonti, ovvero elogia quello dei Ciclopi come uno dei paesaggi che hanno reso la Sicilia famosa nel mondo. Bisogna anche ricordare che finora il mare è stato il *trait-d'union* della produzione pittoresca verghiana, una sorta di sigillo che contraddistingue le sue storie; l'atto di disvelare il «quadro pittoresco» prelude alla prossima conversione, segnale che però non viene colto dal vasto pubblico dei lettori. Con la raccolta delle *Storie* Verga continua infatti a vendere tantissimo, rendendo felice il suo editore Treves che, dopo il successo di mercato e le recensioni entusiastiche di *Nedda* da parte di figure molto influenti nel panorama letterario del tempo, come Giuseppe Pitrè ed Angelo De Gubernatis, fra gli altri, sollecita ripetutamente al suo autore altre novelle – possibilmente un intero volume – dello stesso tenore. Gradualmente però Verga comincia a narrare la Sicilia non per come è, ma per il modo in cui viene raccontata: una scrittura dai risvolti metanarrativi, che passa dunque al vaglio anche la filiera e gli strumenti dell'*auctoritas*, nonché le sue ricadute, rimettendo in discussione, ad esempio, l'uso del paesaggio non in senso mimetico, ma come «luogo privilegiato della conoscenza di sé»²⁷, con gli esiti consolatori che caratterizzano anche la sua produzione agli esordi.

Nonostante le ripetute rassicurazioni da parte dello scrittore, Treves non riceverà mai quella novella. La bozza di *Padron 'Ntoni* infatti evolverà nella stesura dei *Malavoglia*, ma a quel punto la poetica di Verga sarà già mutata radicalmente e non è un caso se il romanzo non uscirà sulle pagine dell'*Illustrazione* di Treves, ma su quelle della *Rassegna settimanale* di Sonnino e Franchetti. Perché, negli anni della tormentata stesura dei *Malavoglia*, fra il 1878 e il 1882, assistiamo a questo clamoroso voltafaccia? Per vari motivi, primo fra tutti proprio il ripudio da parte di Verga di quella che era stata la chiave del suo successo, parallelamente alla denuncia a più riprese della sostanziale falsità del pittoresco, e la correlata svolta realista ed anti-industriale (non esente da venature conservatrici nell'elogio implicito di una vita rurale pre-moderna), che, con *I Malavoglia*, *Fantasticherie* e *Rosso Malpelo* sovverte quelli che erano stati i cardini estetici della sua scrittura: la demistificazione del mare come elemento di cornice e fattore armonizzante, – mare che in *Rosso Malpelo* e nelle successi-

27. M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze 2005, p. 159.

ve *Novelle Rusticane* manca del tutto –, l'abolizione della distanza tra narratore e personaggio con l'adozione del discorso indiretto libero. L'appiattimento su una lingua primitiva di un personaggio segnato da un brutale cinismo come *Rosso Malpelo* compendia il violento attacco contro quelle stesse categorie estetiche borghesi che avevano eletto Verga a rispettabile e stimato cantore del Meridione. Facendo un sintetico bilancio di questa parabola, si può affermare che Verga impersoni come nessun'altro il coinvolgimento auspicato da Todorov e l'esperienza dell'Altro come confronto con quell'*Unheimlich* teorizzato da Kristeva e che poi, per varie generazioni di scrittori, costituirà il sostrato del rapporto Nord-Sud. Infine, ricusando il pittoresco e il corollario di luoghi comuni che lo sostengono, Verga si proietta verso un futuro impervio – il progetto verista articolato nella sequenza di romanzi che doveva culminare ne *L'uomo di lusso* sarà un fallimento – ma si riappropria di quelle categorie di giudizio sequestrate dall'orientalismo d'accatto proiettato sul Mezzogiorno, e del quale la De Staël fu un'illustre vittima. Oltre l'evidente intenzione di mostrare al lettore l'«ineluttabilità delle leggi dell'interesse» e la «prevalenza della realtà economica»²⁸, Verga ha un obiettivo riconducibile ad un tratto qualificante del romanticismo che «non è solo un movimento introspettivo ed emotivo, che procede dall'esperienza interna a quella esterna, ma si muove anche in senso inverso. In altre parole, l'interiorità fortemente arricchita, appassionata e inquieta, è alla costante ricerca di espressioni esterne degne di essa, forme politiche e sociali che corrispondano adeguatamente alle sue ambizioni»²⁹. Un'ambizione, quella di Verga, che è un'istanza di libertà individuale rispetto ad un'autorità screditata, un'aspirazione da realizzarsi sempre sotto forma di progettualità applicata al Sud.

La stagione della frontiera e dei disertori

Si interroga il regista partenopeo Antonio Capuano:

Mi chiedo se il modo in cui è stata raccontata Napoli finora è attendibile e abbia un senso. Il Sud, Napoli. Miliardi di raccontastorie, spacciatori, artisti, guitti, canzonettari, paesaggisti, camorristi, pasticciieri, scrivani, pizzaioli, mariuo-

28. R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, UTET, Novara 2009, p. 157.

29. A. M. Banti e P. Ginsborg, *Per una nuova storia del Risorgimento*, in A. M. Banti e P. Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia. Il Risorgimento*, Einaudi, Torino 2007, p. XXV.

li, suonatori, filosofi, showmen, cinematografari, tassisti, carnacottari, poliziotti, guide turistiche, eccetera, eccetera. Ognuno ha raccontato come ha voluto, come gli conveniva, come ha potuto. Una grande salsa in cui tutto s'è sfatto, diventato irriconoscibile. Miliardi di piatti di pasta sono stati conditi con quella salsa, e venduti in tutto il mondo. Miliardi di vasetti 'Gran Ragù Naples' sempre molto richiesto, made in Forcella e spesso confezionati altrove, sono in vendita ovunque. Gli affari vanno bene. È la legge di mercato. Io penso che tutto ciò no, non ha più senso. Cioè ce l'ha un senso, ma è negativo, cioè fa schifo. Tutto questo fa schifo. Basta³⁰.

Ad un secolo dalla conversione verista di Verga, la ribellione nei confronti dell'autorità – più ipotetica che sostanziale, una sorta di centro vuoto – che (si suppone) controlli il registro antropologico e insieme le forme della scrittura si manifesta in primo luogo come una rivolta generazionale nei confronti di tutto ciò che si qualifica *immediatamente*, ovvero senza una qualche forma di mediazione o riflessione, come meridionale; a quest'associazione irriflessa si rinfaccia il degrado malavitoso, la banalizzazione seriale della comunicazione, il rigurgito sul tessuto urbano del kitsch ad uso turistico. Ma l'impressione che si fa strada fin dagli anni Ottanta è che una determinata concezione del Sud sia approdata al capolinea, arenandosi su quello che Raffaele La Capria identifica come «il blocco»: «il blocco non riguarda soltanto la storia degli eventi, ma proprio il processo di crescita, riguarda la lingua, che rimane fissata a modi di pensare, parole, strutture non più adeguate; riguarda la visione del mondo, il sentimento della vita, che si chiudono nell'auto-contemplazione così tipica di quei luoghi dove tutto è già accaduto»³¹. In termini narrativi, il blocco richiama la relazione fra «il mondo raffigurato e quello raffigurante [dove], per quanto immancabile sia la presenza di un confine rigoroso tra di essi, essi sono indissolubilmente legati fra loro e si trovano in un rapporto di costante azione reciproca»³². Ecco, col sopravvenire del blocco il cronotopo che al Sud incorporava mondo e opera è collassato: al proposito, è singolare osservare che il dibattito contemporaneo sul Meridione, sia esso imperniato sulle condizioni storico-economiche o sulle forme stilistiche della scrittura³³, si svi-

30. A. Capuano, *Città beffarda*, in G. Fofi (a cura di), *Narrare il Sud*, Liguori, Napoli 1995, p. 46.

31. R. La Capria, *L'armonia perduta*, Mondadori, Milano 1986, p. 15.

32. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 401.

33. Vedasi al riguardo la parodia de *Le Città Invisibili* di Calvino in Guglielmo Minervini «Viaggio fra le città», in Fofi, 1997, pp. 199-209.

luppa sempre secondo coordinate geografiche o, su scala minore, topografiche. Per Franco Cassano, la grande trasformazione del Sud nell'ultimo scorcio del Novecento parte dal Nord, dalla crisi della grande impresa che comunque era stata in grado di «produrre un progetto egemonico e rivolto all'intero paese», mentre con l'avvento del capitalismo su base locale, «dal respiro territoriale molto più corto [...] si avvia una crisi del vincolo nazionale e una sorta di regionalizzazione della ragione»³⁴. La cronaca dello smantellamento delle acciaierie di Bagnoli come progressiva alienazione «di un uomo spaesato in mezzo a tanti altri uomini spaesati»³⁵ diviene cifra antropologica del quarto spazio, «lo spazio svuotato di utilità economica, artistica e sociale: privo di funzione pratica, sfugge agli interessi di gestione dall'alto e di occupazione dal basso. Non ha altro statuto se non quello di esserci»³⁶. Da questa inquietante cosmogonia urbana al paradigma di un sentire diffuso sul territorio il passo è breve: la lettura di come «si possa inscrivere un paesaggio in un sistema di valori allargato»³⁷ informa la scrittura autobiografica sul Sud che incrocia e cresce sulle sperimentazioni di Gianni Celati, Daniele Bennati ed Ermanno Cavazzoni³⁸, seguita poco dopo dalla discussa antologia *Gioventù cannibale*³⁹. Su un versante moderato si situa la lettura / proposta di Goffredo Fofi, il quale osserva che: «la realtà meridionale è in movimento; la cultura meridionale è in movimento» e «l'azione indiretta dell'arte è fondamentale in ogni processo di trasformazione culturale, tanto più lo è là dove il disastro è innanzitutto culturale e si è radicato nei soggetti di una società illudendone e deviandone le speranze e tensioni migliori»⁴⁰.

Nella puntuale ricostruzione di Daniela Carmosino la visione di Fofi contempla, sullo sfondo di una modernizzazione ancora possibile, «un recupero delle radici culturali, quali solidi argini al programmatico annullamento delle differenze»⁴¹. Ma a questa ragionata e ragionevole prospettiva multiculturale si oppongono gli interni decrepiti e le atmosfere allucinate del racconto *Felicia* di Elena Santangelo:

34. F. Cassano, *Tre modi di vedere il Sud*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 22.

35. E. Rea, *La dismissione*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 16.

36. M. Meschiari, *Terra sapiens. Antropologie del paesaggio*, Sellerio, Palermo 2010, p. 215.

37. Ivi, p. 213.

38. G. Celati (a cura di), *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano 1992.

39. D. Brolli (a cura di), *Gioventù cannibale*, Einaudi, Torino 1996.

40. Fofi, *Narrare il Sud*, cit., p. 9.

41. Carmosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro*, cit., p. 14.

Allora Rodolfo aveva preso la cuccia e l'aveva spostata nello studio, poi nella sua camera da letto e poi ancora nella camera da letto di Felicia, e infine sotto l'*étagère* dell'ingresso, a meno di un metro dalla porta di casa. Gli stracci servono e aveva messo su tutta una teoria di stracci che non bastavano mai in una casa così grande con tutti quei mobili da pulire ogni giorno, che se no se li mangiavano vivi le tarme, qui vermi schifosi del legno, non bastavano mai, con quella polvere d'Africa che filtrava dalle imposte, s'annidava nelle crepe della ceramica, a spaccarle, s'appiccicava come saliva vecchia alle pareti⁴².

Il flusso di periodi molto lunghi finisce per allentare, fino ad eliminare, i nessi logici della frase: siamo di fronte ad una prosa dove la scrittura è «caratterizzata da un basso grado di coesione e tesa a riprodurre la progettazione a breve gittata propria del parlato spontaneo». La resa del parlato in presa diretta – continua Antonelli – «mescola i diversi piani del discorso assorbendoli in una diegesi monodica ma polifonica, con una focalizzazione mobile e un unico timbro di fondo (idioletto)»⁴³. Nella sua urgenza individuale, la lingua straniante di un'autrice che aderisce al movimento dei «Disertori» sintetizza meglio di un manifesto il messaggio affidato all'antologia eponima da parte di una generazione, antologia della quale la curatrice (assente fra gli autori che firmano il libro) dichiara: «Non hanno alcuna vocazione resistenziale. Non cercano istituzioni contro cui scagliarsi; non conoscono povertà che sia felice, tradizione che consoli, degrado che non umilii [...] non si muovono in una edenica riserva indiana chiusa in una livida e ostinata referenzialità». Perché la denominazione di disertori? «[perché si muovono] in una dimensione che diserta del tutto le speculazioni ideologiche – per positive o negative che siano – che si sono esercitati sul sud [...] disertano l'esercito regolare di un meridionalismo inquadrato nelle file di una letteratura nazionale che ad esso appaltava e appalta poche e precise istanze linguistiche e sociali»⁴⁴.

Qui la ribellione all'*auctoritas* si misura in primo luogo nell'infedeltà al mezzo utilizzato, che è prosa, ma una prosa autobiografica che «vanta pure una libertà d'invenzione che nell'autobiografia non sarebbe ammessa»⁴⁵. E allora?

42. E. Santangelo, *Felicia* in Braucci, Calaciura, Cappelli, De Silva, Franchini, Morganti, Pascale, Piccolo, Romano, Santangelo, *Disertori. Sud: racconti della frontiera*, Einaudi, Torino 2000, p. 73.

43. G. Antonelli, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, San Cesario di Lecce 2006, p. 45.

44. G. De Angelis, *Disertori. Sud: racconti della frontiera*, Einaudi, Torino 2000, in Carmosino, *Uccidiamo la luna*, cit., p. 14.

45. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea?*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 196.

L'abbandono della teleologia del romanzo diagnosticato da Donnarumma in autori come Janeczek, Franchini e Saviano si ripete qui come eruzione fluviale e rottura dei confini prescrittivi della grammatica. Non si può non scorgere in questo gesto eversivo simil-espressionista una rivendicazione dell'immaginario del Sud che è anche una proposta, seppure a tratti disperata, di emancipazione, «un'azione le cui mete sono chiare [e che] non deve temere di misurarsi con le complessità del reale. Essa piuttosto richiede l'accostamento di virtù che Simone Weil avrebbe definito incompatibili: fedeltà ai principi e disponibilità di apprendere»⁴⁶.

46. Cassano, *Tre modi di vedere il Sud*, cit., p. 81.

La presenza assente dell'autorità paterna nel romanzo di formazione contemporaneo

Delia Ioana Morar

Università Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract

The purpose of the present paper is to analyze three Italian novels that speak about the passage of a young boy from the childhood to adulthood. Our analysis focuses on the role of the father's authority in the process of a child growing up in a modern society full of violence and aggressiveness. All the three heroes become adults over night after going through a tragic experience that they have to face in the absence of a comforting and supporting parent figure. The three stories prove that parental authority is essential to the child's harmonious development.

Keywords

formation novel, father's authority, father-boy relationship, violence, maturation

Il presente studio si propone di affrontare il problema della formazione dell'individuo dalla prospettiva del ruolo dell'autorità paterna e delle conseguenze del rapporto con il padre sullo sviluppo mentale, comportamentale, sociale di una persona. I romanzi su cui soffermiamo la nostra attenzione e che intendiamo analizzare ricorrendo ad un approccio comparatistico sono: *Il conformista* di Alberto Moravia, *L'isola di Arturo* di Elsa Morante e *Come Dio Comanda* di Niccolò Ammaniti.

Come è ben noto, le origini del romanzo di formazione vengono dal tedesco *Bildungsroman*. In un articolo sulla rivista *Appunti letterari*, la scrittrice Cinzia Tani spiega le accezioni del termine in tedesco e ci ricorda che *Bildung* in tedesco significa formazione, istruzione e cultura, ma questa è solo l'accezione

più ristretta del termine che riguarda più genericamente l'atto del plasmare, del modellare, del dare figura. Il sostantivo *Bildung*, che il vocabolario traduce con formazione, educazione, ma anche istruzione o cultura, è anche in tedesco un termine che indica sia il processo di formazione sia il suo risultato, la forma, e quindi tanto la cultura, il gusto o le conoscenze acquisite, quanto il percorso che conduce a questa acquisizione. Il termine *Bildung* assume il suo significato attuale solo a partire dalla seconda metà del Settecento nel contesto di un nuovo *umanesimo*, vale a dire del progetto di una formazione armonica di tutte le forze fisiche e spirituali dell'uomo. In generale si può dunque asserire che la *Bildung* indica un processo di sviluppo e di crescita che rappresenta il risultato di un incontro tra una legge interiore e le circostanze del mondo esterno¹.

Sull'argomento si esprime autorevolmente Franco Moretti che pubblica, nel 1987, il suo noto studio *Il romanzo di formazione*, che viene ancora considerato il più valido e completo sul tema. Come egli stesso dichiara, l'idea risale al 1979, ma il libro sarà redatto tra il 1981-1985, poi scriverà una prefazione per aggiungere delle precisazioni nel 1999. Secondo Moretti, e non solo, il grande archetipo del *Bildungsroman* è il libro degli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister* di Goethe, 1796:

Gli anni del miraggio simbolico dell'onda ascendente tra 1789-1848: un equilibrio fin troppo armonioso tra i vincoli della socializzazione moderna, e i suoi vantaggi: tra il senso che si perde lungo il cammino, e quello che si trova. Poi, dopo il terremoto di metà secolo, il meccanismo si irrigidisce, si incupisce; inizia la parabola discendente del romanzo di formazione, che terminerà – diciamo: verso il 1914 – nei dolorosi traumi di Törless, o America, o Dedalus².

Quindi il famoso teorico stabilisce dei limiti temporali e di stile molto chiari al genere da noi proposto ora per analisi. Per Moretti, George Eliot e Gustave Flaubert producono gli ultimi capolavori del romanzo di formazione. Nella nostra opinione, il processo di formazione è un processo che non ha limiti ed è presente in tutte le epoche e quindi possiamo parlare di romanzo di formazione anche oggi e, visto che riguarda il passaggio dell'individuo dall'infanzia all'età adulta, sarà sempre valido, ma, in seguito distingueremo tra

1. Cfr. C. Tani, «Il romanzo di formazione», in *Appunti letterari*, http://www.notedipastoralegiovanile.it/index.php?option=com_content&view=article&id=8243:il-romanzo-di-formazione&catid=173:questioni-letterarie, consultato il 10 ottobre 2017.
2. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p. XI.

il romanzo di formazione classico così come viene inquadrato e delimitato da Moretti e il romanzo di formazione moderno, su cui noi ci soffermeremo.

Il saggio di Michail Bachtin *Il romanzo di educazione*³ del 1938 parla di una forma letteraria in cui l'individuo si trasforma insieme al mondo che lo circonda, e l'evoluzione del personaggio riflette in sé la trasformazione, il divenire dello stesso mondo e l'immagine dell'uomo che cambia, supera entro certi limiti, in questo genere letterario, il suo carattere privato ed entra nella sfera più ampia della realtà storica.

Nella visione di Franco Moretti invece la caratteristica rilevante del romanzo di formazione consiste nell'abbassare la storia al livello dell'esperienza ordinaria, non viceversa. Nel *Bildungsroman* si attua, scrive ancora Bachtin, il «padroneggiamento del tempo storico». Moretti concorda con quest'opinione del famoso critico russo, ma aggiunge un'altra sfumatura: «padroneggiare» la storia significa qui tenerla a distanza di sicurezza, separando il destino del singolo dalle grandi ondate collettive⁴.

Per il Settecento e l'Ottocento gli eventi che l'individuo deve affrontare e che lasciano tracce sulla sua formazione sono: l'Ottantanove, le guerre napoleoniche, la rivoluzione industriale, il Quarantotto, e via discorrendo, ma quello che davvero interessa il romanzo di questi secoli è la sfera privata, la capacità di sopravvivenza della persona al di là del mondo circostante: «La formazione dell'individuo come individuo in sé e per sé coincide senza crepe con la sua integrazione sociale in qualità di semplice parte di un tutto»⁵. Questo è valido però anche per il romanzo moderno e contemporaneo. Nella formazione dei giovani di oggi prevale la sfera privata, non quella pubblica, anche se il contesto ha la sua rilevanza. L'intreccio del *Bildungsroman* classico propone come valore supremo la felicità, ma nel far questo, avvilisce e annulla il valore della libertà, sentenzia Moretti⁶.

Dall'estetica di Hegel, alla teoria del romanzo di Lukacs, nei quadri storici di Bachtin e Auerbach e nei modelli di intreccio narrativo di Lotman, ritroviamo il concetto di romanzo di formazione definito letteralmente come romanzo di formazione, di iniziazione oppure di educazione. Benché il concetto di *Bildungsroman* sia divenuto col tempo sempre più approssimativo, lo stesso Moretti afferma:

3. Cfr. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 2000.

4. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. XII.

5. Ivi, p. 18.

6. Ivi, p. 9.

È comunque chiaro che con esso cerchiamo di indicare una delle più armoniose soluzioni mai offerte a un dilemma connaturato alla civiltà borghese moderna: il conflitto tra l'ideale dell'autodeterminazione e le esigenze, altrettanto impetuose, della socializzazione. Da due secoli a questa parte, infatti, le società occidentali hanno riconosciuto al singolo il diritto a scegliere da sé la sua etica e la sua idea di felicità; a immaginare e progettare in libertà il proprio destino⁷.

Poi, anche se questi diritti sono stati sostenuti, e lo sono ancora, dalle costituzioni, non per questo sono anche realizzabili. Soprattutto nei tempi moderni da noi vissuti, come lo dimostrano anche i tre protagonisti che sono oggetto del presente articolo, pur godendo della propria libertà, scelgono la strada dell'infelicità. Sembra che il prezzo da pagare per questa libertà sia troppo alto.

Se nel passato l'intento degli scrittori era quello di descrivere l'integrazione sociale del protagonista, oggi l'aspirazione è quella di raccontare emozioni, sentimenti, progetti, azioni sorprese nel loro nascere all'interno. Anche se i generi letterari si sono modificati, hanno cambiato nome, l'essenza del genere di cui noi ci occupiamo è rimasta la stessa: il percorso del protagonista da un punto all'altro o da un momento all'altro della sua vita.

Tornando ai romanzi da noi scelti, ad un primo sguardo sono estremamente diversi, sono ambientati in spazi geograficamente svariati: la città nel caso di Moravia, un'isola e un ambiente mitico (l'Isola di Procida vicino a Napoli, nata da una battaglia tra Zeus e i giganti) nel caso della Morante e la periferia di una qualsiasi città italiana degli anni '80-'90 nel caso di Ammaniti. I tre protagonisti, Marcello, Arturo e Cristiano, sembrano tre ragazzi provenienti da mondi separati che non hanno niente in comune, invece le tre storie, pur raccontate in maniere molto differenti, affrontano le stesse problematiche del Novecento italiano ed europeo.

Marcello il protagonista del romanzo *Il conformista* di Alberto Moravia è un ragazzo che da piccolo aveva la passione di ammazzare le lucertole, poi ammazza un gatto e pensa di uccidere l'amico Roberto. Aveva una passione per gli oggetti, e soprattutto per le armi vere, nelle quali l'idea della minaccia, del pericolo e della morte non è affidata ad una mera somiglianza di forme, bensì è ragione prima e ultima della loro esistenza. Vive in una famiglia in cui i genitori litigano sempre, il padre è molto più anziano della madre e il bambino viene completamente trascurato dai genitori:

7. Ivi, p. 17.

Come le manifestazioni di affetto della madre erano sporadiche, casuali, dettate evidentemente più dal rimorso che dall'amor materno, così le severità paterne erano improvvise, ingiustificate, eccessive, suggerite, si sarebbe detto, piuttosto dal desiderio di rimettersi in pari dopo lunghi periodi di distrazione che da una intenzione educativa⁸.

Marcello cresce nell'ambiente tipicamente decadente della borghesia del XX secolo, privo di valori e prevalentemente violento, vuoto dal punto di vista dell'essenza dell'esistenza e della moralità. Il bambino è completamente trascurato dai suoi genitori e nell'intento disperato di attirare la loro attenzione, un giorno racconta alla madre di aver ammazzato il gatto dei vicini, anche se non lo aveva fatto. Poi uccide il gatto davvero, ma alla cuoca di casa, che era l'unica che si preoccupava per il povero bambino, racconta che sia stato il padre ad ucciderlo con la sua fionda. Poi segue il presunto omicidio del pederasta Lino che voleva abusare di lui, e che segnerà irrimediabilmente la sua vita.

Romano Luperini, nelle pagine dedicate a Moravia nello studio *Neorealismo, Neodecadentismo, Avanguardie*⁹, sostiene che Moravia è il primo scrittore italiano capace di rappresentare in termini razionali, e dunque di oggettivare, una crisi soltanto vissuta, a livello esistenziale, da molti suoi contemporanei.

La sua attenzione si concentra sull'analisi approfondita dei caratteri e dei loro comportamenti. In un articolo su *La frusta letteraria*, Bartolomeo di Monaco, analizzando il romanzo di Moravia, afferma che il narratore non fa altro che tracciare la vita di un uomo che «sebbene debole ed immaturo, è in realtà il solo artefice, anche se inconsapevole, del proprio destino»¹⁰. Marcello sin da piccolo è molto consapevole di quello che gli succede e delle sue scelte ed è lui quello che decide su quale via proseguire nella vita. I suoi dubbi, le sue manchevolezze, le sue paure si trasformano alla fine in gesti ed azioni, che hanno poi pesanti conseguenze su di lui, diventano e rappresentano ciò che lui stesso definisce una inevitabile «dannazione». Era un essere crudele che viveva dei tempi crudeli, e l'unico suo desiderio era quello di essere normale, di essere come tutti gli altri e viveva per raccogliere delle prove per dimostrare che era, in fin dei conti, una persona normale.

8. A. Moravia, *Il conformista*, Bompiani, Milano 1998, p. 22.

9. Cfr. R. Luperini, E. Melfi, *Neorealismo, Neodecadentismo, Avanguardie*, Editori Laterza, Bari 1990, pp. 26-41.

10. B. Di Monaco, «Il conformista», in *La frusta letteraria*, http://www.lafrusta.net/rec_moravia_conformista.html, consultato il 10 ottobre 2017.

Il legame con la figura tragica del padre e la sua assenza nel processo di crescita giocano un ruolo fondamentale nel destino del nostro protagonista. Il romanzo moraviano è stato fin dalla sua pubblicazione aspramente criticato anche dalla critica favorevole al Nostro, ma nelle recenti rivalutazioni gli studiosi sembrano concordare sul fatto che bisogna apprezzare la costruzione psicologica dei personaggi e il modo in cui l'autore riesce ad entrare dentro la psicologia del personaggio. In un articolo sulla rivista *Critica Letteraria*, Gloria Ghioni afferma:

Rileggendo questo libro a distanza di oltre cinquant'anni dalla pubblicazione, non si avverte affatto lo scarto cronologico: i tabù sessuali erano già stati abbattuti nella mentalità di Moravia, e così il fascismo è già stato spogliato di qualunque illusione, per mostrarsi in tutta la sua cruda e scabra realtà. Inoltre, è forse il caso di concentrarsi ancora una volta sulla psicologia dei personaggi, così drammaticamente realistica da portare anche il lettore nella "quiete tormentata" di Marcello Clerici¹¹.

Concordiamo con il parere di Gloria Ghioni, condiviso anche da Bartolomeo di Monaco nell'articolo sopracitato, e consideriamo che vale la pena prendere in considerazione una rivalutazione del romanzo moraviano per il modo in cui è costruita l'evoluzione del protagonista.

Passiamo ora ad Arturo di Elsa Morante. Se Moravia è duramente criticato per la sua costruzione rocambolesca, la Morante è apprezzata per la sua vocazione di scrittrice. Lo dice anche Alfonso Berardinelli che, in uno studio nei *Quaderni Quodlibet*, sottolinea la capacità della scrittrice di svelarci un «intero sistema del mondo»¹² tramite i suoi personaggi che sono vere guide della narrazione e sono loro che comandano all'autore di raccontare la loro storia. Nell'*Isola di Arturo*, assistiamo al processo di maturazione interiore di Arturo che avviene, come nel caso di Marcello, in modo doloroso e solitario.

Arturo nasce sull'isola di Procida e vive là la sua infanzia e la sua adolescenza. Il suo mondo è quello dell'isola e da artefice, anche lui, del suo destino se lo costruisce intorno alla figura di un padre-eroe, in pratica completamente assente, che finirà per deluderlo. Passa il suo tempo leggendo storie su famosi con-

11. G. M. Ghioni, «Vivere col cinismo conformista di Marcello Clerici», in *Critica Letteraria*, <http://www.criticaletteraria.org/2011/07/il-conformista-di-alberto-moravia.html>. consultato il 9 ottobre 2017.

12. A. Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007, p. 119.

dottieri e studiando gli atlanti geografici per progettare i suoi viaggi futuri e per immaginarsi la vita eroica del padre che andava e ritornava da e verso destinazioni sconosciute. Suo padre viveva la maggior parte del tempo lontano e veniva a Procida ogni tanto, per qualche giorno e poi ripartiva, a volte rimanendo assente per intere stagioni. A fare la somma dei suoi rari e brevi soggiorni nell'isola, su dodici mesi, egli forse ve ne passava due, però ogni giorno trascorso insieme al padre era per Arturo un momento di festa: «Consideravo ogni soggiorno di mio padre sull'isola come una grazia straordinaria da parte di lui, una concessione particolare, della quale ero superbo»¹³. Si era abituato a vivere in solitudine pensando a suo padre e aspettando il suo ritorno e non osava mettere in dubbio il suo comportamento:

Quanti anni aveva? Circa 19 più di me! La sua età mi pareva grave e rispettabile come la santità dei Profeti o del re Salomone. Ogni suo atto, ogni suo discorso aveva una fatalità drammatica per me. Infatti, lui era l'immagine della certezza, e tutto ciò che lui diceva o faceva era il responso di una legge universale dalla quale io dedussi i primi comandamenti della mia vita. Qui stava la massima seduzione della sua compagnia¹⁴.

Il padre era sempre taciturno, sbrigativo, ombroso e gli concedeva a malapena qualche occhiata, ma per lui era un grande privilegio e dai molti insegnamenti ricavati dai libri letti, Arturo aveva steso un codice di comportamento che rispettava in segreto e con molto orgoglio e la prima regola sanciva: «L'autorità del padre è sacra!»¹⁵. Quando il padre porta a casa la nuova sposa, non sa come comportarsi e all'inizio, seguendo il modello del padre che la picchiava e la trattava male, si comporta anche lui in modo violento. Non prova neanche a capire i suoi sentimenti, crede solamente che sia giusto agire come il padre.

Elisa Martínez Garrido nel suo libro *I romanzi di Elsa Morante*, nel capitolo dedicato all'*Isola*¹⁶, mette in rilievo il fatto che Arturo vede il padre come una divinità sacra: «Come gli dei dell'Olimpo fonde in se stesso grazia, bellezza ed eroismo, perché è “figlio del sole e della luna”, libero e poderoso. La sua immagine di vittoria infonde coraggio nel bambino, di fronte alla realtà oscu-

13. E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 2014, p. 27.

14. Ivi, p. 32.

15. Ivi, p. 33.

16. E. Martínez Garrido, *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, Agorà&Co., Lugano 2016, pp. 65-97.

ra del Penitenziario, spazio proibito e perturbante, dove non osa adentrarsi in solitudine»¹⁷.

Poi verso la fine del romanzo, assistiamo alla morte di Wilhelm Gerace come idolo negli occhi del figlio e alla sua totale demitificazione. Arturo scopre che suo padre si lega sentimentalmente a un giovane che accetta il suo «amore» solo per ragioni economiche.

Quest'involuzione tragico-ironica del padre provoca molto dolore e delusione nella mente e nell'anima del bambino costretto a diventare adulto e ad affrontare la realtà. Vediamo Arturo vivere delle decisive esperienze esistenziali che lo hanno messo a confronto con l'amore, con l'ambiguità e i misteri della sessualità, con la delusione, con il dolore e con la perdita. Il tempo della maturità è dunque, anche per Arturo, il tempo della sofferenza e della vera solitudine e avviene nella presenza assente di un padre incapace di comprendere il figlio.

Arriviamo all'ultimo protagonista del nostro saggio, Cristiano, l'eroe di *Come Dio comanda* di Niccolò Ammaniti. Cristiano Zena vive all'ombra di un padre che gli insegna la religione della violenza. Una mattina prima di andare a scuola suo padre gli dice: «Vieni subito qua e bacia il tuo dio. Ricordati che tu senza di me non saresti esistito, se non ci fossi stato io tua madre avrebbe abortito, quindi bacia questo maschio latino»¹⁸. Cristiano aveva una scala di cinque stelle per stabilire il grado di rabbia di suo padre e sapeva sempre come doveva comportarsi in base alle stelle che egli stesso assegnava al comportamento di Rino Zena. A differenza dei padri di Marcello e di Arturo, Rino è molto presente nella vita di Cristiano, ma l'unica cosa che la presenza del padre gli insegna è che la vita va affrontata con violenza.

Cristiano, ragazzino timido ed incontenibile, sa di poter contare solo su suo padre. Lo imita, così come faceva Arturo con suo padre, sopporta le sue stranezze e i suoi momenti negativi, cerca di renderlo fiero di lui nonostante tutto e tutti e nessun rischio è troppo grande per realizzare questo. Tutti e due nutrono una fiducia cieca nei confronti dell'altro e questo rende il loro legame indissolubile e li fa superare qualsiasi ostacolo, persino la morte. Una delle prime scene del romanzo descrive l'esile bambino di tredici anni, che esce di notte di casa con la neve, costretto da suo padre, per ammazzare il cane dei vicini perché al padre dava fastidio il suo abbaiare.

17. Ivi, pp. 76-77.

18. N. Ammaniti, *Come Dio comanda*, Mondadori, Milano 2007, p. 41.

I loro unici amici sono Danilo Aprea e Corrado Rumitz, detto Quattro Formaggi. I quattro protagonisti di *Come Dio comanda* sono figure rozze e violente, estremamente instabili ma anche capaci, a modo loro, di amare. Vivono in un mondo in continuo cambiamento, pieno di contraddizioni, brutture, violenza e indifferenza, sono travolti dalle loro paure, dal loro odio per chi è debole e diverso, dal terrore di perdere le loro certezze, il lavoro, gli affetti.

Per uscire da questa vita impossibile e darle una svolta diversa, Rino e i suoi due amici decidono di compiere il colpo della vita: rubare i soldi da un bancomat. Tutta la trama di *Come Dio comanda* è così costruita intorno a questo evento e agli imprevisti ad esso connessi che si susseguono in una serie di scene caotiche e veloci. La notte in cui è programmato il colpo sarà decisiva per le vite di tutti: una grande tempesta sconvolgerà il paesaggio e capovolgerà il destino e le vicende di tutti i personaggi.

Come Dio comanda è un romanzo che affronta temi e situazioni di vite difficili, la realtà presente è raccontata in tutta la sua brutalità in modo chiaro e deciso. Non potremmo dire se i protagonisti scelgono o sono costretti a fare la vita che fanno. Se nelle altre due storie i protagonisti sembravano gli artefici del proprio destino, qui in tutto il racconto è presente sullo sfondo l'essenza di un Dio interpretato e invocato in modi diversi dai protagonisti: a volte è un Dio che castiga, altre volte sembra compiere miracoli. È una presenza che sembra essere l'artefice del destino di ogni uomo, ognuno ha le proprie credenze a riguardo e spesso non si sa più quanto alla fine prevalgano le scelte individuali dei personaggi piuttosto che la sorte a loro eventualmente assegnata. Rino e i suoi amici non conoscono le vie di mezzo, ci travolgono in un abisso frenetico di rabbia, dal quale comprendiamo che ogni atto della vita, persino la violenza, va indagato e non solo giudicato.

La violenza assume un ruolo chiave nell'evoluzione di tutti e tre i nostri personaggi che sembrano propensi verso l'essere aggressivi anche se il sogno di tutti sarebbe quello di trovare la via della normalità. Si modellano all'insegna della violenza: a Marcello piace ammazzare le lucertole, poi passa dall'ammazzare un gatto ad uccidere le persone; Arturo si comporta in modo violento quasi sempre e una delle sue leggi comportamentali decreta che bisogna tenere a distanza tutti; Cristiano è costretto ad uscire di casa di notte per ammazzare il cane dei vicini che abbaia e disturba il padre, e a buttare nel fiume il cadavere di una ragazza per eliminare ogni traccia che potrebbe incriminare suo padre.

Un altro aspetto che accomuna i tre ragazzi e le tre storie è il nostro assistere ad un evento chiave che segna il loro passaggio dall'età dell'infanzia a

quella della maturazione e coincide in qualche modo con la scomparsa definitiva del padre dalla vita del figlio o con l'anticipazione di questa sparizione: nel caso di Marcello, è il momento in cui la cuoca gli fa vedere la foto in cui il padre aveva arrossito con una matita i suoi occhi e quelli della madre, ciò che era il segno chiaro della sua pazzia e della sua inaffidabilità. Nel caso di Arturo, il momento è quello in cui egli accetta l'immagine vera di suo padre e va via dall'isola e nel caso di Cristiano, la notte in cui trova il padre vicino al cadavere di una ragazza e lo butta nel fiume per salvare l'innocenza del padre. Tutti e tre sono costretti a subire questo passaggio in modo repentino e senza soluzioni alternative. La presenza reale e simbolica della morte è una costante ossessiva per Arturo, fin dalla sua nascita. Lo sarà anche per Marcello e anche per Cristiano – ovviamente in modi diversi – ma è un argomento che tutti e tre i protagonisti devono affrontare e con cui si devono confrontare.

Sorgono spontanee le domande: cosa significa crescere in un mondo fatto così? E come sarà possibile sentirsi parte di un mondo che, nell'intimo, si disprezza? Quali sono i punti di riferimento per un giovane nella società moderna? Secondo Franco Moretti un paradigma essenziale per l'esistenza contemporanea consiste nel fatto che la maturità non significa più acquisire delle qualità, ma significa perderle: «Non si diventa più adulti divenendo adulti, ma cessando di essere giovani: è un processo che si riassume in una perdita, una rinuncia»¹⁹. I nostri protagonisti rinunciano alla loro innocenza e perdono la relazione con un padre che in tutte e tre le situazioni è una presenza assente la cui autorità nello sviluppo del figlio viene sempre meno durante la loro crescita. Nella formazione dei tre ragazzi non manca solo l'autorità paterna, ma manca anche l'autorità scolastica. Nel caso di Arturo, essa non esiste per niente perché lui è un autodidatta, nel caso di Marcello e Cristiano esiste, ma risulta molto precaria e i rapporti dei due ragazzi con la scuola e i compagni sembra portar loro più danno che cose positive e un reale apporto alla loro maturazione.

La formazione e l'evoluzione di un individuo sia all'interno della famiglia sia in società comporta uno spirito di adeguamento al presente e una visione del futuro, ma implica anche il rapportarsi al passato, alla storia e ai suoi valori per poter trovare il proprio posto nel mondo che lo circonda. Nel momento in cui l'autorità della famiglia e della tradizione viene sempre meno e si perdono i punti di riferimento, il processo di passaggio da una tappa all'altra della vita, da un'epoca all'altra sarà sempre difficoltoso e problematico.

19. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 100.

Bibliografia

Testi di riferimento

N. Ammaniti, *Come Dio comanda*, Mondadori, Milano 2007.

E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 2014.

A. Moravia, *Il conformista*, Bompiani, Milano 1998.

Bibliografia critica

M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 2000.

A. Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quaderni Quodlibet, Macerata 2007.

R. Luperini, E. Melfi, *Neorealismo, Neodecadentismo, Avanguardie*, Editori Laterza, Bari 1990.

E. Martínez Garrido, *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, Agorà&Co., Lugano 2016.

F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.

E. Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano 1982.

Sitografia

http://www.notedipastoralegiovanile.it/index.php?option=com_content&view=article&id=8243:il-romanzo-di-formazione&catid=173:questioni-letterarie

http://www.lafrusta.net/rec_moravia_conformista.html

<http://www.criticaletteraria.org/2011/07/il-conformista-di-alberto-moravia.html>

L'eterno possibile ritorno. Orfeo e lo spettacolo italiano nel Novecento

Roxana Utale
Università di Bucarest

Abstract

Italian literature of the 20th century has proposed many hypostases of the Orpheu's myth but, paradoxically, not for the scene, where the tragic story of the two lovers triumphed in theatre venues as far back as the 17th century. This study aims to analyze Italian theatrical texts of the 20th century, starting with those intended to be represented (vers drama - Sem Benelli, drama in prose - Giuliano Angeletti or in music - Gian Francesco Malipiero, Alberto Savinio) and reaching those who, due to the shape, were able to easily cross the boundary between prose and representation (Claudio Magris and Valeria Parrella).

Keywords

Orpheus and Euridice; 20th century; Myth; Varitions; Intertextuality

Orfeo non riporta nel mondo la viva Euridice,
riporta vivo invece il racconto di come l'ha
perduta e la bellezza del proprio pianto
(Giacomo Debenedetti,
Probabile autobiografia di una generazione)

Aveva tutte le carte in regola: era figlio di una ninfa e di un re, secondo altri proprio del dio Apollo, aveva partecipato alla spedizione degli Argonauti e soprattutto era stato il primo a scendere vivo nell'Ade e tornarne vivo, anche se a mani vuote. Era stato innalzato a grado di famoso cantore, padre della musica e quindi rilegato soprattutto all'elemento musicale. È riuscito ad entrare in pieno nell'epica, però sarebbero passati secoli prima che la sua tragica storia d'amore nonché la crudele fine interessassero il teatro, prima quello lirico

del Settecento e soltanto più tardi, nel Novecento, quello di prosa. Dopo secoli di trascuranza, il Tracio calcava il palcoscenico da protagonista, come oggetto di proiezione ideale collettiva. Il prezzo però sarebbe stato alto: avrebbe dovuto accettare le continue metamorfosi alle quali non solo gli autori ma anche i tempi l'avrebbero costretto. Di volta in volta, da un'incarnazione all'altra avrebbe dovuto rinunciare al tono aulico, alle ipostasi eroiche, all'aureola di semidio ed immedesimarsi sempre di più alla modernità: stretto e logoro vestito che difficilmente poteva rivestire anche gli scrittori del Novecento, con la crisi del proprio ruolo, con l'indebolirsi della loro sagoma sociale, con la perdita di autorevolezza. E che gli avrebbero attribuito le loro paure, le loro vigliaccherie, la loro sete di successo.

Il teatro però si è dimostrato molto più parcimonioso con l'uso della storia di Euridice ed Orfeo che la narrativa, la quale ha presentato sempre nuove immagini dei due sposi, dalla riproposta del mito classico alla sua rielaborazione in chiave moderna, alla semplice e a volte difficilmente percettibile allusione. Il teatro italiano ancora di più¹. Ma il Novecento, più di qualsiasi altro secolo anteriore, ha abbracciato la trascodificazione dei testi e il confine storico tra prosa e teatro è stato facilmente abbattuto.

I. Infatti la drammaturgia italiana del secolo precedente registra soltanto due testi puramente teatrali, destinati dal principio alla rappresentazione e concepiti secondo i canoni anche formali della scrittura teatrale. Si tratta di due *pièces* scritte a distanza di quasi un secolo, ma che in modo strano hanno molti punti in comune.

a. Nel momento in cui **Sem Benelli** (1877-1949) dava alla luce *Orfeo e Proserpina*, dramma lirico in quattro atti e sei quadri (1929) la sua stella era già tramontata². Drammaturgo autodidatta, appartenente alla schiera dei dannunziani, aveva goduto per circa due decenni di un successo oggi dubitabile. Tutto era dovuto alla commedia in quattro atti *La cena delle beffe*, il suo secondo (di una trentina) testo per la scena, una ricostruzione della Firenze medicea che gli procurò l'ingresso nella storia della letteratura italiana ed oggi persino delle rivalutazioni quale uno dei più importanti autori di tragedie moder-

1. Non fanno oggetto di queste pagine le performance che prendono spunto dal mito classico di Orfeo. Una lista piuttosto esauriente di questi spettacoli e progetti si trova in Anna De Giglio, *Orfeo a teatro. L'Orpheus di Giuliano Angeletti*, in *Kleos. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico*, a cura di Giovanni Cipriani, Antonella M. R. Tedeschi, Levante editori, no. 24, Bari aprile 2013, pp. 101-129.

ne. Il testo avrebbe presto conquistato anche Parigi, con la Bernhardt in travestimento nella parte principale, e Broadway, con la compagnia di John Barrimore. Ne furono tratti un'opera e un film. Se si deve parlare di innovazione in questo testo, la si deve cercare nel tentativo (per quella data riuscito) dell'autore di rompere con gli schemi del teatro verista, un obiettivo che allora accomunava quasi tutti gli autori italiani per il teatro che contavano.

Orfeo e Proserpina, rispettando la struttura e la visione del teatro dannunziano, è la prima proposta letteraria italiana del Novecento a rompere il legame secolare tra i due innamorati. Infatti, Euridice è figura marginale, donna chiacchierona ed influenzabile, solo un manichino nelle mani di Proserpina, vera *femme fatale*: «spirito, maga, donna, dea [...] sta regalmente, mezza gnuda: bella, procce, fresca, giovane, eterna: gli occhi carichi di buio; il petto turgido; il grembo elastico, morbido, guizzante nelle mosse di ombratile belva»³ e vive in mezzo all'isola di Polifemo. Ade è ancora addormentato, così che Proserpina e Polifemo sono complici nell'ordire i passatempo sensuali oppure la deposizione di Ade. In cambio di «un tempio bello / notturno, di colonne tutte verde»⁴, Proserpina e le baccanti devono scorgere Euridice, arrivata sull'isola in seguito al naufragio della nave sulla quale dei predoni l'avevano imbarcata per portarla in dono a un principe. Sull'isola approda anche Orfeo, ammaglia le sirene e intende «convertir quest'isola che ha nome Fiorita in un soave paradiso / custodito»⁵ da lui, perché l'isola è popolata da «uomini [...] pervertiti: quasi tutti / naufraghi per il voler delle sirene, / vivono una lor vita di lussuria, / d'odio e di prepotenza. [...] Son / tutti addormentati in quel che essi credono / la vita e invece è monotona morte»⁶. È assecondato da un Pellegrino, sotto le cui vesti si nasconde niente meno che il dio Apollo, suo padre. Orfeo diventa re dell'isola nel modo più

2. Anche la fortuna politica di Benelli ha segnato il suo successo nel teatro italiano del Ventennio. Interventista, amico di Marinetti, deputato fascista, rompe con i vecchi amici dopo il delitto Matteotti a tal punto da firmare, nel 1925, il manifesto degli intellettuali antifascisti di Croce. I fascisti non tardano ad attaccare le rappresentazioni con i suoi testi, escluderle dai cartelloni.

3. S. Benelli, *Orfeo e Proserpina*, Fratelli Treves Editori, Milano 1929, p. 2. Evidentemente si trattava di una moda dell'epoca, perché in un volume di prose Luciano Zuccoli descriveva una delle baccanti quasi con le stesse parole: «[Stèrope] era tutta turgida; turgide le labbra, turgidi gli occhi azzurri, come di bove; turgide le poppe, che dovevano schizzar latte al minimo urto; turgide le anche» (L. Zuccoli, *La morte di Orfeo*, Casa editrice Vitagliano, Milano 1920, p. 10).

4. Ivi, p. 25.

5. Ivi, p. 55.

6. *Ibid.*

naturale possibile, senza incontrare resistenza alcuna, Proserpina se ne propone amante⁷ (appunto perché scopre che Orfeo è innamorato di Euridice «ma non più di tutto»⁸). Perché crede di essere stata trafficata da Orfeo a favore di Polifemo, Euridice bestemmia l'amante, a cui crescono collodiane orecchie da asino e che egli dovrà nascondere sotto le bende. Le due donne ordiscono per esporlo alla pubblica derisione, Proserpina viene in udienza dal re travestita da biblica madre della parabola di Salomone, Euridice impietosa chiede agli dei di ridare a Orfeo la bellezza in cambio della sua vita. Disperato, l'innamorato è disposto ad accettare le proposte sensuali di Proserpina solo per rivedere Euridice, che però non è più che l'«ombra di un sogno»⁹. Piegato dal dolore e dalla dimenticanza, accetta di sposare Proserpina. Non lo potrà fare perché continua a ripetere il nome di Euridice anche se non si ricorda più chi sia. Furibonde per l'insuccesso amoroso della loro regina, le baccanti lo uccidono.

Troppi materiali, troppa confusione di epoche¹⁰, di personaggi, troppi intenti poco portati alla fine, troppa enfasi della forma per avere un buon risultato. Infatti, non oggi, ma neanche alla prima questo testo di Benelli è riuscito a piacere al pubblico.

b. Nel 2012 **Giuliano Angeletti** (n. 1957), ormai da un paio di anni anche membro della SIAE, metteva in circuito la commedia *Orpheus*, «una nuova scrittura creativa che nelle battute che pur mantenendo salda la trama classica ma riveduta di Ovidio, Seneca e Virgilio che tracciano nelle loro versioni scene ed evoluzioni adeguate ai loro tempi»¹¹. Gli unici elementi nuovi sono l'ipotesi di un amore consumato tra Euridice ed Aristeo e l'apparsa (di ispirazione dantesca) di Medea, ex compagna di imprese di Orfeo, pentita e seguita dalle sue vittime, persino il fratello smembrato, perché «nell'Ade i corpi si ricompongono»¹². L'incontro non è casuale: Medea è venuta appunto per rimproverare Orfeo di essere parte della sua tragedia

7. Anche se la sua passione è piuttosto un gioco erotico, come lo è anche quello che ha a centro Euridice: «Spesse volte, prendendola per mano / mentr'era addormentata ed incantata, / esaltandomi, io sono giunta in fondo / al mistero del suo essere e ho chiesto / stringendo fra le mie braccia con ira / quella fanciulla non degna di lui»; ivi, p. 99.

8. Ivi, p. 93.

9. Ivi, p. 194.

10. Volendo, influenzati anche dalle esperienze di Benelli con le autorità fasciste, si possono intravedere anche delle critiche alla politica mussoliniana.

11. G. Angeletti, *Orpheus*, in http://www.dramma.it/index.php?option=com_fabrik&view=details&formid=1&crowid=1654&Itemid=52, consultato il 12 nov. 2017.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

(MEDEA: Orfeo, Teseo, Eracle: non avete fatto niente per impedire tutto ciò

ORFEO: io non potevo

MEDEA: potevate tutto e non avete fatto niente, niente per impedirlo

ORFEO: noi eravamo

MEDEA: in preda alla cupidigia

ORFEO: non si tratta di cupidigia

MEDEA: voi pensavate solo ai fasti della gloria

ORFEO: (*scusandosi*) potevamo fare qualcosa¹³,

e dichiara di essere venuta per vederlo condividere il suo stesso dolore per la perdita della persona amata. Come l'Orfeo di Benelli, che, tradito da Polifemo, gli scopre gli eventi a venire (l'incontro con Ulisse), anche la Medea di Angeletti, sempre dantesca, è a conoscenza del destino che avranno i suoi nemici, tutti argonauti. Ade permette ad Orfeo di riprendersi Euridice. La donna è sempre cosciente della distinzione vita/morte, mortale/dio, ma segue per un pezzo l'amato che, a differenza degli altri orfei novecenteschi da Rilke in quà, l'Orfeo di Angeletti si volta per l'entusiasmo di aver deciso di abbandonare l'immortalità per poter rimanere accanto alla sua Euridice.

II. Le proposte più interessanti che il palcoscenico italiano del Novecento ha avuto sono venute però dal teatro lirico.

a. Tra il 1919 e il 1922, **Gian Francesco Malipiero** (1882-1973) compone un'opera in tre parti, *La morte delle maschere (Un preludio)*, *Sette canzoni (Sette espressioni drammatiche)*¹⁴ e *Orfeo (ovvero Lottava acanzone (un epilogo))* (1919). Il lavoro potrebbe sembrare sconnesso, un susseguirsi di tre opere a se stanti. Il testo è «in bilico tra rivisitazione della commedia dell'arte, simbolismo, grottesco e proto novecentismo» e «intende al tempo stesso rappresentare una condanna delle convenzioni teatrali a l'invito a far entrare nel teatro l'essenza della vita, la sua verità»¹⁵.

Infatti, è proprio la figura di Orfeo a dare unità alla composizione: nella prima parte viene direttamente dall'inferno «vestito di rosso [...] e armato di uno scudiscio che agita minacciosamente»¹⁶ e scaccia le sette maschere della

14. Questa parte è stata composta per prima.

15. S. Cigliana, *La solitudine di Orfeo. Variazioni novecentesche sul mito del poeta*, http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Cultura_e_costruzione2014_217-230_Cigliana.pdf, consultato il 28 sett. 2012.

16. G. F. Malipiero, *La morte delle maschere (Un preludio)*, *Sette canzoni (Sette espressioni drammatiche)*, *Orfeo (ovvero Lottava acanzone (un epilogo))*, in G. F. Malipiero, *Di palo in frasca*,

Commedia dell'Arte, ciascuna rappresentante un aspetto della condizione umana. I momenti della seconda parte, che sono infatti sette miniopere, senza una connessione narrativa, sono altrettante storie di gente umile investite da Malipiero a sostituire le maschere del teatro del passato. «Le sette canzoni sono sette episodi da me vissuti», dichiarava l'autore¹⁷. Quindi, metaforicamente, Malipiero inscena il passaggio non pacifico ma tanto voluto dai suoi contemporanei tra teatro italiano (magari di valore internazionale ma stagnante) e innovazione scenica. Dopo la sua apparsa guerresca e la sua totale scomparsa nelle *Sette canzoni*, Orfeo si ripresenta per riproporre il discorso sull'opposizione tra teatro e realtà: tristemente, dopo le affermazioni fatte nella prima parte e costretto a ritornare ai motivi tradizionali, anche se il triplice pubblico si è addormentato:

Dopo una breve pausa si avvanza vero la ribalta (quella davanti ai tre teatri) una figura d'uomo, completamente bianca, che spicca sulla tela di fondo tutta nera che si sarà abbassata per nascondere i tre palcoscenici, senza chiudere il secondo velario. È l'Orfeo, vestito da pagliaccio con un liuto ad armacollo¹⁸ [...] Io sono Orfeo! Ridotto in questo stato dall'avversa fortuna. Come col mio canto ho già potuto ammansare le fiere, commuovere Cerbero, Plutone, così spero commuovere pur voi e riscuotere il vostro applauso sincero¹⁹.

«Orfeo, ovvero Lottava canzone [...] and La morte delle maschere [...] are frankly grotesque extravaganzas»²⁰, perché, al di là dell'apparente sconnessione musicale, dal punto di vista dell'organizzazione dello spazio scenico *L'Orfeide* è molto vicina alle sperimentazioni futuriste, alle proposte surrealiste, alle reminiscenze simboliche, tutte invocate per sostenere il dibattito corrosivo di Malipiero. La scomposizione dello spazio scenico in quattro diversi e simultanei subspazi²¹, destinati ciascuno ad un altro tipo di rappresentazione tea-

con due libretti *L'Orfeide & Le metamorfosi di Bonaventura*, Scheiwiller-All'insegna del pesce d'oro, Milano 1967, pp. 29-68; p. 38.

17. G. M. Gatti (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, Edizioni di Treviso, 1952, p. 191.

18. G. F. Malipiero, cit., p. 39.

19. Ivi, p. 42.

20. J. C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973): The Life, Times and Music of a Wayward Genius*, Taylor and Francis, 1999, p. 139.

21. «Appaiono altri tre palcoscenici, uno accanto all'altro e con i rispettivi velari abbassati. Quello di mezzo, più stretto e alquanto più elevato e parallelo alla ribalta (seconda) da cui distanzia un paio di metri. Gli altri due, molto più grandi, sono inquadrati da due cornici uguali e molto strette, che verticalmente si uniscono ai pilastri del teatrino di mezzo e a quelli del

trale, in distribuzione sincronica oppure diacronica, offre in poco tempo e in una quasi sovrapposizione dello spazio il panorama del teatro imperante che Orfeo intende demolire e ammansare con la sua lira. Ma la sua canzone non rimpiange la morte di Euridice ma quella «del povero dio di Menalo»²², cioè di Pan. La sua canzone assopisce gli astanti, sola la Regina, nuova Euridice ne è affascinata e segue l'artista.

b. Quando nel 1926 Cocteau creava l'*Orphée*, un italiano scriveva una commedia che avrebbe avuto la sua prima rappresentazione nel 1938, quando l'innovazione surrealista si era esaurita. Il *Capitano Ulisse* (1925) di Alberto Savinio (1891-1952) proponeva l'abbassamento del mito e il suo ripiegamento sulla schiacciante realtà: non più «schiumatore di mari»²³, Odisseo non è altro che un navigatore stanco che dev'essere aiutato dall'autore «a riporre le valigie in solaio»²⁴. C'è contiguità di trattamento della materia mitologica tra i due drammaturchi, i loro protagonisti condividono storie simili, sono nati negli stessi anni, nello stesso clima culturale.

Quindi, quando nel 1950 con *Orfeo vedovo* Savinio ritorna a questo trattamento del personaggio mitologico, non si rifà a Cocteau ma piuttosto riallaccia con le proprie idee²⁵. Tanto Ulisse quanto Orfeo si presentano ridimensionati, non più eroici, non più aureolati, ma vinti dalla vita. In una «epoca presente»²⁶, l'azione si apre a morte di Euridice avvenuta, quando il marito è ancora disperato e deciso di seguirla ma non eroicamente nell'Ade, ma borghesemente nella morte. Mentre egli è pronto a spararsi, bussa alla porta un piazzista - Hermes, rappresentante dell'I.R.D. (Istituto Ricostituzione Defunti) che promuove la Cinecronoplastica, una nuova tecnica che può essere acquisita anche con «pagamento rateale»²⁷ e può riportare i defunti in vita,

palcoscenico che li contiene e sul quale appoggiano quasi allo stesso livello, dimodoché si vedono di scorcio. Si apre il velario del palcoscenico di sinistra. Appare un teatro barocco, tutto dorature, sfarzosamente illuminato e affollato da un pubblico di parrucconi, che si vede di fianco essendo rivolto verso il teatrino di mezzo». G. F. Malipiero, cit., p.8.

22. Ivi, pp. 51-52.

23. A. Savinio, *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi 1989, p. 62. Sarebbe interessante vedere anche come Savinio, nello stesso giro di anni con Malipiero, dibatte sul ruolo e sul necessario cambiamento del teatro ne *La verità sull'ultimo viaggio*; ivi, pp. 9-30.

24. Ivi, p. 30.

25. Infatti negli anni Cinquanta Savinio scrive ancora per il teatro e tratta ancora temi della mitologia: *Alceste di Samuele*, *Emma B. Vedova Giocasta* (1949).

26. A. Savinio, *Orfeo vedovo. Opera in un atto. Parole e musica di Alberto Savinio*, Roma, Gli spettacoli dell'anfiparnaso, ottobre 1950, p. 7.

27. Ivi, p. 11.

in un tempo e in uno spazio. Soltanto che «la sincronicità non è ancora perfetta. Qualche volta – ma di rado – la persona è ricostituita in un tempo diverso dal presente»²⁸. Orfeo accetta, Euridice ritorna ma in un altro punto del passato. Così Orfeo scopre che Euridice lo tradiva con il suo dattilografo (l'unico particolare che collega la figura di questo Orfeo alla creazione) perché era sola, triste ed annoiata. La scena del passato si svolge davanti agli occhi di Orfeo come una pellicola cinematografica, i due amanti non lo possono né vedere, né sentire. Scoperto il tradimento, il marito prende una seconda volta la pistola e vuole vendicarsi («E questi due? ... Maledetto il momento in cui li ho conosciuti ... Fanno schifo ... Meglio annullarli»²⁹). L'arma non funziona appunto perché non si possono uccidere i fantasmi oppure gli ologrammi, Orfeo la vuole verificare e si spara alla tempia. L'agente dell'I.R.D. è imbarazzato dal malfunzionamento della macchina, ma anche dalla piega presa dall'intera storia e ridispose la macchina in maniera che Orfeo rivenga al momento in cui si voleva suicidare. Mentre l'artista intona una seconda volta l'aria del suicidio, l'Agente chiude pietosamente il sipario: «Discrezione ci vuole. Costui è più che un marito che sta per raggiungere la moglie: è il poeta che sta per raggiungere la poesia»³⁰. Ci voleva quest'episodio di mondanità per riequilibrare i dati dell'artista: «il recupero della dignità dell'eroe avviene, come nella più classica delle tragedie, attraverso l'estremo sacrificio di sé»³¹ e soltanto alla fine viene rivelata pienamente la dote artistica di Orfeo.

Parlavamo, nel caso di Benelli e di Angeletti, di materie diverse, che non riescono a rendere omogeneo il contenuto. Savinio invece, con mezzi tecnici specifici al Surrealismo, avvalendosi di scomposizioni fantastiche ed illusionistiche, ritorna all'immagine classica di Orfeo, consacrata soprattutto dal melodramma settecentesco: archetipo dell'innamorato disperato.

III. Negli ultimi anni sono apparsi due lavori che, almeno al livello formale, non sembrerebbero dover fare l'oggetto di queste pagine. Invece, sia per la volontà esplicita dell'autore, sia per l'esito immediato del testo, le due opere sono state incluse nei repertori dei vari teatri.

a. Nel 2006, dopo aver fatto la mano anche con altri testi destinati al palcoscenico, **Claudio Magris** (n. 1939) scriveva *Lei dunque capirà*. La forma del

28. Ivi, p. 14.

29. Ivi, p. 25.

30. Ivi, p. 27.

31. S. Cigliana, *La solitudine di Orfeo*, cit., p. 223.

testo non differisce da quella de *L'altra Euridice* (*Le cosmicomiche*, 1965) di Italo Calvino (dove, in un ribaltamento dei mondi e delle storie, a parlare è Plutone, amante di Euridice sottratta a lui dal canto menzognero di Orfeo e portata alla superficie della Terra) oppure da *L'inconsolabile* (*Dialoghi con Leucò*, 1947) di Cesare Pavese (dove Orfeo riceveva la possibilità di esprimere la propria posizione nel dialogo con Bacca, scoprendosi indegno eroe mitologico ma degnissimo personaggio contemporaneo, mosso dalla sete di gloria e dalla speranza che la storia del viaggio nell'Ade gli avrebbe risuscitato la vena artistica): sono testi in prosa, scritti alla prima persona e che quindi facilmente potrebbero metamorfosarsi in monologhi teatrali.

Magris decide di stare dalla parte di chi, anche se altrettanto giustificata protagonista della storia mitologica, non aveva parlato mai: Euridice³². La sua voce è dal principio quella di una contemporanea: senza travestimenti da donna in sofferenza, senza falsi intenti di continuare ad illuminare una debole figura maschile, lei si assume la responsabilità del *respicere* di Orfeo.

“Avvelenata” da una malattia, l'Euridice di Magris è andata in una Casa di Riposo («bella, comoda e ben attrezzata, niente da dire»³³) governata da un Presidente comprensivo, onnipresente ma invisibile («che là fuori Lei non si faccia vedere, è ovvio [...] Ma qui dentro, nella Casa, la Sua faccia potrebbe anche mostrarcela – così, giusto per rassicurarci, ecco, sono qui, tranquilli»³⁴). Orfeo si era azzardato a chiedere l'eccezionale permesso di scendere negli Inferi perché soffriva troppo l'assenza della donna amata, ma anche perché senza di lei la sua carriera di intellettuale non poteva continuare («scriveva il mio nome e poi qualcosa d'altro e di nuovo il mio nome e ancora qualcosa, ma dopo strappava il foglio e lo buttava via, perché capiva che non gli veniva niente da dire»³⁵). Man mano che Euridice parla, si svela sì per donna innamorata, ma anche per donna donna consapevole di tutte le imperfezioni del suo uomo e di tutto quello che ha fatto per costruirselo («è fra le sue braccia che sono diventata una

32. Anche Armando Balduino ha scelto la stessa forma del monologo in prosa e la stessa prospettiva femminile nel racconto *Dalla parte di Euridice* del volume omonimo (Manni, San Cesario di Lecce 2015). La sua Euridice accusa Orfeo di egoismo: «fiero dell'impresa, ti pavoneggiavi con l'esibizionismo di sempre. Parlavi parlavi, anzi *ore rotundo* declamavi. Diciamo il vero: sei sempre stato [...] uno che è assolutamente incapace di ascoltare. [...] Anche negli Inferi cercavi solo di attirare l'attenzione» (p. 11). Il testo di Balduino però non è mai/ancora stato messo in scena.

33. C. Magris, *Lei dunque capirà*, Garzanti, Milano 2006, p. 10.

34. Ivi, p. 26.

35. Ivi, p. 14.

donna ed è fra le mie che lui è diventato un uomo... un uomo vero, non un narciso guardingo»³⁶) e per costruirlo alla letteratura («se lo hanno viziato con tutti quegli allori e quei premi letterari, è merito mio, che gli ho ripulito le sue pagine di tanto grasso e di tanta pappa sentimentale»³⁷). Da vera Musa, Euridice aveva generato ed organizzato l'opera dell'artista; scomparsa la fonte ispiratrice, l'intellettuale erra disperato: «no, non era venuto per salvarmi, ma per essere salvato»³⁸. Da tanto tempo voleva scrivere una canzone, anzi La Canzone «che gli rodeva il cuore di non sapere intonare»³⁹, «cantare il segreto della vita e della morte, diceva, chi siamo donde veniamo dove andiamo [...] perché soltanto il Vero grande e terribile è degno del canto [...] e quel vero lo si conosce soltanto dietro le porte»⁴⁰. Quindi Euridice, passata l'euforia del prossimo ritorno, capisce che Orfeo le avrebbe fatto tutte le domande in grado di condurlo alla soluzione del enigma di tutti – la vita e la morte. Ma riconosce anche la sua incapacità di rispondere alle domande dell'uomo e la conseguente delusione che gli avrebbe provocato, perché la Casa è a immagine della vita e il conoscere rimane sempre limitato: «del resto, perché dovremmo saperne di più di quelli là fuori, di più di noi stessi quando eravamo là fuori? E anche Lei, signor Presidente, perché qui dovremmo averLa vista? [...] Dirgli che io, anche qui dentro, non ne so più di lui? Gli sarebbe venuto un colpo, al mio vate. Mi figuravo le sue lamentele, un uomo finito, un poeta a cui hanno rubato il tema [...] Ma soprattutto che figuraccia, venir fin qua dentro, fin quaggiù, per scoprire che non ne valeva la pena»⁴¹. Dunque, l'ha chiamato e così ha generato il *respicere*, salvando un'altra volta l'uomo tanto amato: gli sarebbe rimasta intatta la curiosità, la volontà di indagare le grandi verità, la speranza di poterle scoprire un giorno e intanto l'urgenza di metterle in poesia: «ora infatti, a casa, a casa nostra, dorme, tranquillo. Un po' stanco, però...»⁴².

b. Anche se ha pensato *Assenza* (2015) come una novella, **Valeria Perrella** (n. 1974), aiutata anche dal marito regista Davide Iodice, l'ha avviata subito alla rappresentazione teatrale.

Come l'Orfeo saviniano, anche quello di Perella è in preda allo sgomento seguito alla morte di Euridice, che ancora non riesce ad assimilare, perché «la

36. Ivi, p. 18.

37. Ivi, p. 16.

38. Ivi, p. 40.

39. Ivi, p. 47.

40. Ivi, p. 48.

41. Ivi, pp. 52-53.

42. Ivi, p. 61.

morte è questione di chi resta, non di chi parte»⁴³. Perché non l'ha vista morta, per Orfeo l'amata continua a vivere in un'altra dimensione, ciò che gli lascia la possibilità di volerla cercare e riportare alla vita. La realtà borghese si plasma per adattarsi alla volontà del vedovo e, come ne *Le cronache di Narnia* di C. S. Lewis, l'armadio carico degli abiti-vestigi della vita della donna, diventa la porta verso «la scoscesa strada degli Inferi che non ammette ritorno né tregua, né sollievo né speranza. La porta senza speranza, la strada senza speranza»⁴⁴, che egli però prova a percorrere assieme a tanti altri addolorati da un lutto.

Incontrata Euridice, Orfeo si deve piegare al destino, sempre in agguato a cogliere il mortale nel momento di distrazione («La vipera mi aspettava: *come ho fatto a non farmi pungero finché è accaduto...*»⁴⁵), che per Euridice è il momento della felicità nata dall'amore per Orfeo: «senza amore non ci sarebbe stato compimento e morte [...] Perché la morte, così come Euridice per Orfeo, è al tempo stesso la mèta del viaggio e la sua profonda antitesi»⁴⁶. Per fargli capire l'impossibilità di sovversione dei fatti, Euridice deve renderlo cosciente della realtà dei fatti: finché non la vede, Orfeo può rifiutarsi l'idea della morte della donna. Guardarla vale ad accettare la realtà stessa: «Se mi ami devi guardarmi. Se ti ami devi guardarmi. Non puoi fare altro che voltarti e guardarmi [...] Tu devi guardare in faccia la verità»⁴⁷.

Ma le verità sono alla fine due, quella della morte di Euridice e del suo impossibile ritorno, ma anche quell'altra, della necessità del ripiegamento di Orfeo su se stesso: non ha guardato Euridice, ma il suo riflesso nello specchio dell'anta dell'armadio («Io ho guardato me non lei, me non lei»⁴⁸), cioè «l'insidia del rapporto tra parvenza e realtà»⁴⁹. Tutto quello che gli resta è vivere l'assenza di Euridice.

IV. Lungo circa un secolo, ci troviamo quindi davanti a sei testi che trattano la stessa materia mitologica. Ma anche sei testi che meritano una discussione non necessariamente intorno al loro esito artistico ma alla forma letteraria scelta dai loro autori, la maniera in cui hanno pensato di riproporre il mito, nonché l'intento artistico.

43. V. Perella, *Assenza*, Bompiani, Milano 2015, p. 21.

44. Ivi, p. 27.

45. Ivi, p. 43.

46. Ivi, p. 44.

47. Ivi, pp. 46-47.

48. Ivi, p. 50.

49. Ivi, p. 51.

I testi di Benelli e Angeletti, appartenenti *in toto* alla drammaturgia, appunto per poter giustificare la forma drammaturgica, peccano per commistione di materiali, per accumulazione di personaggi che la storia iniziale non presenta, per apporto di altre arti dello spettacolo (soprattutto balletto). L'intento degli autori di riproporre il mito in una chiave consona ai loro rispettivi tempi ma riempiendo il palcoscenico di storie collaterali (specialmente in *Orfeo e Proserpina*) non fa che appesantire i testi, sfumare l'argomento centrale e infine conduce a un esito artistico di valore almeno incerto.

Invece le opere di Malipiero e Savinio, destinate sì al palcoscenico, però del teatro lirico, ciò che supponeva già in partenza il contributo sostanziale della musica, ma anche scritte a tesi (rottura con il teatro del passato, l'abbassamento dell'arte nell'epoca moderna, morte della tragedia) presentano delle proposte veramente innovative, in grado di proporre una nuova trattazione del mito.

La risposta alla domanda iniziale – perché la storia tragica dei due innamorati separati dalla morte ha goduto di tante eccellenti trattazioni in versi e nessuna destinata alla rappresentazione, soprattutto in età classica, quando i personaggi più illustri della mitologia facevano l'oggetto dell'attenzione costante dei grandi autori? – ci viene però dai testi che meno avrebbero tradito le valenze sceniche. Infatti, i lavori di Magris e Perella, concentrandosi soltanto sulla storia classica ma dando voce ad entrambi i protagonisti, sono molto più carichi di drammatismo e danno maggiore possibilità agli attanti di spiegarsi.

Il mito classico presenta la tragedia umana ed artistica di Orfeo. Sulla scia di Rilke, Calvino e Pavese, *Lei dunque capirà* e *Assenza* continuano ad affondare nella ricerca dei motivi tanto della discesi quanto del *respicere* di Orfeo, che tanto intrigava. I moderni provano a trovare una spiegazione logica ma anche psicologizzata al gesto di Orfeo e si incontrano, in misura diversa, in un punto: l'amore tra i due persiste, ma viene rafforzato anche dalle paure del contemporaneo, uomo o donna. L'Euridice di Magris teme di non deludere l'uomo che ha costruito per l'arte e quindi perdere la posizione di potere che aveva su di lui («è bello essere amata da un nevrotico, dà sicurezza»⁵⁰). Preferisce riprenderlo ma rimanere la musa di sempre, *presumibilmente* in possesso delle grandi verità. Quella di Perella invece mantiene la sua posizione di potere facendo Orfeo capire che lei è *la realtà* che lui deve affrontare per poter continuare la vita e l'arte. Infatti le due protagoniste sono fatte della stessa mate-

50. Ivi, p. 20.

ria dell'Orfeo pavesiano: calcolate, contenute, prive di inutili sentimentalismi.

Analizzando questi testi ci sembra però di isolare anche un'altra possibile risposta alla domanda di partenza.

Dai testi classici sappiamo poco sulla vita di coppia di Orfeo ed Euridice, l'attenzione di tutti gli autori si concentra sull'eccezionalità della discesa di Orfeo e sullo stupore generato dal suo voltarsi. In tutti i testi è Orfeo a parlare, implorare, incantare chi incontra laggiù. Euridice tace. Quando riceve una voce (nel Novecento!) sia riprende il modello già esistente e parla solo lei, sia instaura un dialogo molto esiguo con Orfeo, una specie di monologhi paralleli. Avere intorno altri personaggi danneggia alla storia stessa, perde intensità e drammatismo. La storia di Orfeo ed Euridice è una storia di solitudine, nemmeno di coppia. Tanto l'età classica, quanto la contemporaneità ce li presentano dopo la morte di Euridice, cioè quando lei già appartiene ad un'altra dimensione che si trova con quella terrena in ovvia incompatibilità. Quindi, oltre al taglio di ispirazione femminista, alla trovata del cambiamento del centro di interesse sulla protagonista, è possibile che la ragione per la quale la drammaturgia non ha avuto una *pièce a tout court* di reale interesse stia proprio in questa centralità dell'argomento sull'isolamento di Orfeo ed Euridice: la loro storia può essere solo monologata.

Bibliografia

Testi di riferimento

- G. Angeletti, *Orpheus*, http://www.dramma.it/index.php?option=com_fabrik&view=details&formid=1&crowid=1654&Itemid=52.
- A. Balduino, *Dalla parte di Euridice*, Manni, San Cesario di Lecce 2015.
- S. Benelli, *Orfeo e Proserpina*, Fratelli Treves Editori, Milano 1929.
- C. Magris, *Lei dunque capirà*, Garzanti, Milano 2006.
- G. F. Malipiero, *La morte delle maschere (Un preludio), Sette canzoni (Sette espressioni drammatiche), Orfeo (ovvero L'ottava acanzzone (un epilogo))*, in G. F. Malipiero, *Di palo in frasca*, con due libretti *L'Orfeide* & *Le metamorfosi di Bonaventura*, Scheiwiller-All'insegna del pesce d'oro, Milano 1967.
- V. Perella, *Assenza*, Bompiani, Milano 2015.
- A. Savinio, *Capitano Ulisse*, Adelphi, Milano 1989.
- A. Savinio, *Orfeo vedovo. Opera in un atto. Parole e musica di Alberto Savinio*, Roma, Gli spettacoli dell'anfiparnaso, ottobre 1950.
- L. Zuccoli, *La morte di Orfeo*, Casa editrice Vitagliano, Milano 1920.

Bibliografia critica

- S. Cigliana, *La solitudine di Orfeo. Variazioni novecentesche sul mito del poeta*, http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Cultura_e_costruzione2014_217-230_Cigliana.pdf.
- A. De Giglio, *Orfeo a teatro. L'Orpheus di Giuliano Angeletti*, in *Kleos. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico*, a cura di Giovanni Cipriani, Antonella M.R. Tedeschi, Levante editori, no. 24, Bari aprile 2013.
- G. M. Gatti (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, Edizioni di Treviso, 1952.
- J. C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973): The Life, Times and Music of a Wayward Genius*, Taylor and Francis, 1999.

Literatura española y portuguesa.
Cine español



Mujeres atrevidas, mujeres valientes en la obra de Cervantes

Lavinia Similariu

Universidad de Craiova

Abstract

Cervantes is, without any shadow of doubt, a magnificent expert of the feminine spirit and an undeniable admirer of women. In his work we encounter both noble and humble women, duchesses and servants, but almost all of them are determined women who know very well what they truly want, being ready to fight in order to reach their goals. Cervantes' women manage to impose their own will on others more often than not. With regards to this, we must especially mention the feminist discourse of Marcela's character in *Don Quijote*. Among the ones who search for the man who seduced them, willing to obtain their revenge without the help of their fathers and brothers, there are also some women who declare their love for the man they are in love with, who do not wait for their beloved to take the first step.

Keywords

Spanish literature, Cervantes, women

I. Cervantes y su actualidad

Según escribe Víctor Ivanovici en su interesantísimo libro *Itinerarios cervantinos*, «las despedidas de las grandes obras de la humanidad no son sino rodeos que nos traen de vuelta a ellas»¹. *Don Quijote* y las demás obras de Cervantes forman, sin duda, parte de este tipo de obras. Han pasado más de 400 años de la muerte del ilustre escritor, pero seguimos leyendo sus obras. Porque Don

1. V. Ivanovici, *Itinerarios cervantinos*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito 2016, p. 12.

Quijote tiene el don de «ver lo que no se ve»², y transforma la realidad, moldeándola según sus ensueños.

Con la cabeza enfervorizada por los generosos ideales caballerescos, Don Quijote ansía formar parte de la orden de los caballeros andantes, para «defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos»³, y toma la «decisión aberrante»⁴ de seguir los pasos de sus héroes. Don Quijote eleva a un plan superior lo que encuentra en el mundo vulgar, lo transforma todo en ideal.

Leemos *Don Quijote* para dejar de temer el ridículo y tener el valor de defender nuestros sueños contra viento y marea. Seguimos necesitando a los «hombres decididos a no contentarse con la realidad»⁵, para no olvidar que «ser héroe consiste en ser uno, uno mismo»⁶.

El caballero «imagina que el mundo está poblado de endriagos, gigantes y doncellas cuitadas; y que él está llamado a resucitar la gloria de la inmortal caballería, reparando injusticias, defendiendo a los débiles y luchando por que en el mundo reinen el heroísmo, la bondad, el amor y la justicia»⁷. Don Quijote, al perder el juicio,

por nuestro bien lo perdió; para dejarnos eterno ejemplo de generosidad espiritual. Con juicio, ¿hubiera sido tan heroico? Hizo en aras de su pueblo el más grande sacrificio: el de su juicio. Llenósele la fantasía de hermosos desatinos, y creyó ser verdad lo que es sólo hermosura. Y lo creyó con fe tan viva, con fe tan engendradora de obras, que acordó poner en hecho lo que su desatino le mostraba, y en puro creerlo hízolo verdad⁸.

Pero *Don Quijote* no es la única obra de Cervantes. Aunque menos conocidas, las demás también conservan su interés, a pesar de los 400 años pasados desde la muerte de su autor.

2. B.C.S. Pirvu, *Îngerul rănit*, Iași, Institutul european 2016, p. 10.

3. M. de Cervantes, *Don Quijote*, vol. I, Cátedra, Madrid 2005, p. 11.

4. J. Canavaggio, *Historia de la literatura española*, tomo III. *El siglo XVII*, traducción del francés de J. Bignozzi, Ariel, Barcelona 1995, p. 70.

5. J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del «Quijote»*, Cátedra, Madrid 1990, p. 227.

6. *Ibid.*

7. Á. del Río, *Historia de la literatura española*, vol. I, Bruguera, Barcelona 1982, p. 477.

8. M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Cátedra, Madrid 1992, p. 163

II. Las mujeres atrevidas en la obra de Cervantes

II.1. Interés por las mujeres

Cervantes es, sin duda, un magnífico conocedor del alma femenina, y un incontestable admirador de las mujeres. En su obra hay mujeres nobles, y mujeres humildes, duquesas y fregonas, pero casi todas son mujeres decididas, que saben muy bien lo que quieren, y están dispuestas a luchar para conseguir sus metas. Las mujeres de Cervantes logran imponer su voluntad, y no aceptan que otros decidan su destino, estiman mucho su libertad, «uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida»⁹, como escribe Cervantes.

En la obra de Cervantes hay una mujer que rechaza el destino que le había reservado la sociedad de aquel entonces, negándose a casarse o a volverse monja, y hay mujeres que buscan el matrimonio y para conseguirlo van solas en busca del hombre que las había seducido, sin esperar la intervención de un padre o de un hermano. No faltan las que se atreven a declarar su amor a un hombre.

II.2. Marcela

En los capítulos 12-14 de la *Primera parte de Don Quijote*, conocemos a Marcela, la joven que no comparte el amor de Grisóstomo, y reivindica su libertad, se niega a casarse, puesto que «no se sentía hábil para poder llevar la carga del matrimonio»¹⁰. No permite que los demás decidan su suerte. J. Ignacio Díez Fernández observa que Marcela «no sólo rechaza el amor como obligación (que tiene su traducción en el matrimonio), sino también un burdo sistema social que no ofrece muchas más opciones a las mujeres»¹¹. Y es cierto: en la época, la alternativa de cualquier mujer era el matrimonio o el convento. Marcela rechaza estos dos destinos, quiere ser libre, según declara: «Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos»¹². Más adelante, reitera su deseo de libertad: «tengo libre condición y no gusto de sujetarme»¹³.

9. M. de Cervantes, *Don Quijote*, vol. II, Cátedra Madrid 2005, p. 58.

10. M. de Cervantes, *Don Quijote*, vol. I, Cátedra, Madrid 2005, p. 193.

11. J.I. Díez Fernández, *Tres discursos de mujeres*, in A. Villar Lecumberri (dir.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de cervantistas* (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003), vol. II, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2004, p. 1265.

12. M. de Cervantes, *Don Quijote*, vol. I, Cátedra, Madrid 2005, p. 193.

13. Ivi, 195.

Según J. Ignacio Díez Fernández, «la libertad que defiende Marcela [...] equivaldría casi a una vida en soledad, elegida conscientemente»¹⁴.

Cervantes parece no aprobar del todo la actitud de su heroína, ya que nos dice que «Marcela se puso en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o de ningún recogimiento». El «recogimiento» estaba relacionado con la «honestidad», y esta era sinónimo de «decencia» cuando se trataba de una mujer, siendo una de las cualidades máspreciadas de las mujeres. Myriam Álvarez destaca: «Belleza, juventud, discreción y honestidad son las señas de identidad de la mujer del barroco»¹⁵.

II.3. Dorotea y Luscinda

Las historias de estas dos mujeres están entrelazadas, porque los hombres que ellas aman también tienen relación. Se trata de Cardenio y Fernando. Cardenio ama a Luscinda, y sus esperanzas se ven frustradas por la intervención de Fernando, a quien había estado obligado a servir como vasallo. Fernando había prometido a Cardenio intervenir a su favor, para que Cardenio pudiera casarse con Luscinda. Pero al final Fernando había traicionado a Cardenio, y se había casado él con Luscinda. Cardenio se había escondido en la casa de Luscinda, para presenciar la boda y hasta el último instante había esperado de alguna manera que su amada se negara a casarse con otro. Luscinda había pronunciado el fatídico «sí», y después se había desmayado. En su pecho había una misteriosa carta, pero Cardenio se había marchado sin saber qué decía esa carta, creyendo que Luscinda lo había abandonado, y la había perdido para siempre. Se equivocaba, como le aseguraría Dorotea, la joven enamorada de Fernando, a quien este había seducido y abandonado, para casarse con Luscinda. Pero las cosas están lejos de ser lo que parecen a primera vista; Cervantes le tiene preparada al lector alguna grata sorpresa. En la carta que guardaba en su seno durante la boda, Luscinda le confesaba a Fernando que no podía ser de él, puesto que ella le pertenecía a Cardenio, y deseaba suicidarse. El matrimonio no se había consumado. De esta manera, Luscinda también rechaza un matrimonio impuesto por su familia, y, como cree que no tiene otra salida, trata de suicidarse. Prefiere morir a conformarse con un matrimonio impuesto.

14. J.I. Díez Fernández, *Tres discursos de mujeres*, cit., p. 1265.

15. M. Álvarez, *El contexto histórico y el tratamiento de la mujer*, in A. Villar Lecumberri (dir.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de cervantistas* (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003), vol. II, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2004, p. 176.

En cuanto a Dorotea, esta abandona su hogar, y va a buscar a don Fernando, vestida de varón. Así la encontrarán el cura y el barbero y, siendo apasionada lectora de libros de caballería, ella hará de doncella agraviada que pide un don al caballero, para curarle de su locura. Más tarde, en la venta, aparecerá don Fernando, y Dorotea no dudará en declararle su amor, echándose a sus pies y humillándose:

¿Qué es lo que piensas hacer, único refugio mío, en este tan impensado trance? Tú tienes a tus pies a tu esposa, y la que quieres que lo sea está en los brazos de su marido. Mira si te estará bien o te será posible deshacer lo que el cielo ha hecho, o si te convendrá querer levantar a igualar a ti mismo a la que, pospuesto todo inconveniente, confirmada en su verdad y firmeza, delante de tus ojos tiene los suyos, bañados de licor amoroso el rostro y pecho de su verdadero esposo¹⁶.

Don Fernando pide perdón a Dorotea, y le da la mano de esposo. Don Fernando estaba acompañado por Luscinda, y, al ver a Cardenio, ella le abraza sin preocuparse por los presentes. Acabarán casándose también.

II.4. Teodosia y Leocadia

En la novela ejemplar *Las dos doncellas*, Teodosia y Leocadia arriesgan sus vidas, se visten de varón y parten a Salamanca en busca de Marco Antonio, el joven estudiante que las había seducido a ambas, deseando el matrimonio reparador, o la venganza. No esperan ayuda del padre o del hermano, como era habitual, quieren conseguir ellas mismas la restauración de su honra.

Teodosia sale de su casa y pasa la noche en una posada, llorando y quejándose de esta manera:

Pero, ¿de quién me quejo, cuitada? ¿Yo no soy la que quise engañarme? ¿No soy yo la que tomó el cuchillo con sus mismas manos, con que corté y eché por tierra mi crédito, con el que de mi valor tenían mis ancianos padres? ¡Oh fementido Marco Antonio! ¿Cómo es posible que en las dulces palabras que me decías viniese mezclada la hiel de tus descortesías y desdenes? ¿Adónde estás, ingrato; adónde te fuiste, desconocido? Respóndeme, que te hablo; espérame, que te sigo; susténtame, que descaezco; págame, que me debes; socórreme, pues por tantas vías te tengo obligado¹⁷.

16. M. de Cervantes, *Don Quijote*, vol. I, Cátedra, Madrid 2005, p. 36.

17. M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Cátedra, Letras hispánicas, Madrid 1992, p. 205.

Marco Antonio había desaparecido dos días después de quitarle la honra a la infeliz muchacha. Hay un testigo de su llanto, otro viajero que dormía en la misma habitación, y la joven no sabe que se trata precisamente de su hermano Rafael, la última persona a quien deseaba encontrar, puesto que le temía:

Y lo que más me fatiga es que mis padres me han de seguir y hallar por las señas del vestido y del cuartago que traigo; y, cuando esto no tema, temo a mi hermano, que está en Salamanca, del cual, si soy conocida, ya se puede entender el peligro en que está puesta mi vida; porque, aunque él escuche mis disculpas, el menor punto de su honor pasa a cuantas yo pudiere darle¹⁸.

Pero don Rafael la perdona, y decide acompañarla a Salamanca para exigirle él a Marco Antonio la debida reparación del agravio. Esta sería «una solución típicamente cervantina, muy opuesta a las reacciones de la comedia»¹⁹.

En el camino encuentran a Leocadia, igualmente vestida de varón y decidida a obtener del mismo Marco Antonio la reparación. Leocadia no tardará en contar su historia a Teodosia. A Leocadia, Marco Antonio le había entregado una cédula escrita de su puño y letra, y firmada con su nombre. Esto había contentado a la joven, y ella le había facilitado la manera de entrar a su aposento, para consumir el amor. Pero Marco Antonio no había llegado aquella noche, y esto tranquiliza a Teodosia.

Encontrarán a Marco Antonio, y este aceptará casarse con Teodosia, mientras Leocadia se casará con don Rafael.

II.5. Cornelia

La protagonista de *La señora Cornelia*, otra novela ejemplar, a pesar de ser mujer noble, no duda en entregarse al hombre que ama, y tiene un hijo con él, sin estar casada, lo que provoca la ira de su hermano. Después de muchas peripecias, Cornelia, refugiada en casa de un cura, se entera de la llegada del duque de Ferrara, el padre de su hijo, y está aterrada: «Entreoyó Cornelia que el duque de Ferrara estaba allí y turbóse en extremo, por no saber con qué intención venía; torcíase las manos y andaba de una parte a otra, como persona fuera de sentido»²⁰. Pero el duque había venido con la mejor intención del mundo: la de casarse con ella.

18. Ivi, p. 208.

19. J. Menéndez Peláez, I. Arellano, J.M. Caso González, M.T. Caso Machicado, J.M. Martínez Cachero, *Historia de la literatura española*, Everest, León 2005, p. 692.

20. M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Cátedra, Letras hispánicas, Madrid 1992, p. 274.

II.6. La condesa Ruperta

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, la condesa Ruperta jura vengar la muerte de su marido. Como su ofensor está ya muerto, Ruperta trata de matar al hijo de este. Coge un cuchillo y entra a la habitación de Croriano cuando él está dormido. Ruperta mira a Croriano, y como el joven es muy apuesto, la mujer piensa en su juventud y en su inocencia, renunciando a su absurda venganza: «¿Qué culpa tienes tú de la que cometió tu padre, y qué pena se ha de dar a quien no tiene culpa? Gózate, gózate, joven ilustre, y quédese en mi pecho mi venganza y mi crueldad encerrada, que, cuando se sepa, mejor nombre me dará el ser piadosa que vengativa»²¹. Croriano le propone reparar el agravio cometido por su padre casándose con ella, y el afán de venganza acaba en boda.

II.7. Cenotia

El lector siente al principio piedad por Cenotia, víctima de las persecuciones de la Inquisición. Se dedica a la hechicería y por su oficio tiene que huir de España. El relato de su huida da lástima, y ofrece informaciones históricas valiosas: «Salí de mi patria, habrá cuatro años, huyendo de la vigilancia que tienen los mastines veladores que en aquel reino tienen del católico rebaño»²². Esta piedad aumenta cuando la heroína destaca el miedo que había sentido, y que todavía siente a veces, a pesar de estar tan lejos de su país:

...la persecución de los que llaman inquisidores en España, me arrancó de mi patria; que, cuando se sale por fuerza della, antes se puede llamar arrancada que salida. Vine a esta isla por estraños rodeos, por infinitos peligros, casi siempre como si estuvieran cerca, volviendo la cabeza atrás, pensando que me mordían las faldas los perros, que aun hasta aquí temo²³.

A pesar de esto, ella es un personaje negativo, ya que la hechicería aterrorizaba a muchos contemporáneos de Cervantes. Cenotia exagera enormemente sus dotes, mostrándose orgullosa:

¿Ves este sol que nos alumbra? Pues si, para señal de lo que puedo, quieres que le quite los rayos y le asombre con nubes, pídemelo, que haré que a esta claridad suceda en un punto escura noche; o ya si quisieres ver temblar la tie-

21. M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cátedra, Madrid 2004, p. 17.

22. Ivi, p. 8.

23. *Ibid.*

rra, pelear los vientos, alterarse el mar, encontrarse los montes, bramar las fieras, o otras espantosas señales que nos representen la confusión del caos primero, pídelo, que tú quedarás satisfecho y yo acreditada²⁴.

Su arte y su ciencia la hacen superior a las vulgares «hechiceras»; ella forma parte de otra categoría:

Pero nosotras, las que tenemos nombre de magas y de encantadoras, somos gente de mayor cuantía; tratamos con las estrellas, contemplamos el movimiento de los cielos, sabemos la virtud de las yerbas, de las plantas, de las piedras, de las palabras, y, juntando lo activo a lo pasivo, parece que hacemos milagros, y nos atrevemos a hacer cosas tan estupendas que causan admiración a las gentes, de donde nace nuestra buena o mala fama: buena, si hacemos bien con nuestra habilidad; mala, si hacemos mal con ella²⁵.

Está enamorada del joven Antonio, y pierde todo el afecto que había inspirado al lector, porque se rebaja ante él y le promete todos los bienes que posee, más los que le puede conseguir mediante la brujería, a cambio de poco: «en cambio destos bienes que te he dicho, no te pido que seas mi esposo, sino que me recibas por tu esclava: que, para ser tu esclava, no es menester que me tengas voluntad como para ser esposa, y, como yo sea tuya, en cualquier modo que lo sea, viviré contenta»²⁶. No es más que una mujer grotesca, que se humilla suplicando amor. Podemos pensar que para los contemporáneos de Cervantes lo era aún más, puesto que ella tiene el doble de la edad de Antonio, y lo que hoy en día empieza a verse como normal, en aquel entonces era muy ridículo. En el siglo XXI no la juzgamos, pero probablemente los contemporáneos de Cervantes eran más intolerantes y no le perdonaban su extravagancia. Al cabo de este discurso, Cenotia se levanta y trata de abrazar a Antonio, mostrándose muy atrevida. Antonio la rechaza y echa mano a sus flechas. Cervantes ridiculiza a su heroína, haciéndola huir espantada de las flechas de Antonio, en vez de acudir a su arte o ciencia: «Volvió la Cenotia la cabeza, vio el mortal golpe que había hecho la flecha, temió la segunda, y, sin aprovecharse de lo mucho que con su ciencia se prometía, llena de confusión y de miedo, tropezando aquí y cayendo allí, salió del aposento, con intención de vengarse del cruel y desamorado mozo»²⁷.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

En este momento descubrimos el carácter malvado de la hechicera: es vengativa, pretenderá vengarse del joven que la rechaza. Su arte la ayuda a provocarle a Antonio una enfermedad: «de allí a dos días se sintió mal dispuesto, y cayó en la cama con tanto descaecimiento que los médicos dijeron que se le acababa la vida, sin conocer de qué enfermedad»²⁸. El padre del joven Antonio intuye la causa de los desmayos de su hijo y va a amenazar a Cenotia, permitiéndonos entrever las «herramientas» de las hechiceras. Son las de siempre, las heredadas por la imaginación de la gente ignorante a lo largo de los siglos: «Dame, ¡oh hechicera!, a mi hijo vivo y sano, y luego; si no, haz cuenta que el punto de tu muerte ha llegado. Mira si tienes su vida envuelta en algún envoltorio de agujas sin ojos o de alfileres sin cabezas; mira, ¡oh pérfida!, si la tienes escondida en algún quicio de puerta o en alguna otra parte que sólo tú la sabes»²⁹.

Las amenazas del padre resultan efectivas, la mujer le promete cumplir todo lo que él le pida. Pero no le deja ir sin explicar su conducta:

Suéltame, español, y envaina tu acero, que los que tiene tu hijo le han conducido al término en que está; y, pues sabes que las mujeres somos naturalmente vengativas, y más cuando nos llama a la venganza el desdén y el menosprecio, no te maravilles si la dureza de tu hijo me ha endurecido el pecho. Aconséjale que se humane de aquí adelante con los rendidos, y no menosprecie a los que piedad le pidieren, y vete en paz, que mañana estará tu hijo en disposición de levantarse bueno y sano³⁰.

Cervantes nos asegura que Cenotia, «tan entregada al miedo que, olvidándose de todo agravio, sacó del quicio de una puerta los hechizos que había preparado para consumir la vida poco a poco del riguroso mozo, que con los de su donaire y gentileza la tenía rendida»³¹. Este gesto tiene consecuencias inmediatas: «Apenas hubo sacado la Cenotia sus endemoniados preparamentos de la puerta, cuando salió la salud perdida de Antonio a plaza, cobrando en su rostro las primeras colores, los ojos vista alegre y las desmayadas fuerzas esforzado brío, de lo que recibieron general contento cuantos le conocían»³².

Sin embargo, la hechicera no renuncia tan fácilmente, ya que está «corrida, afrentada y lastimada de la soberbia desamorada del hijo, y de la temeridad y

28. *Ivi*, p. 9.

29. *Ivi*, p. 11.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

cólera del padre»³³, decide «por mano ajena vengar su agravio»³⁴. La «maliciosa» Cenotia, «cruel y enamorada», como nos advierte Cervantes, va a involucrar en su venganza al rey Policarpo, logrando provocar la ira y los celos de este. Antonio recobra la salud, y con esto «se volvieron a renovar en Cenotia sus mal nacidos deseos»³⁵. La hechicera le pide al rey Policarpo que mande causar un incendio, para poder raptar a Auristela (porque el viejo rey estaba enamorado de ella) y a Antonio. Pero Periandro y Auristela consiguen embarcarse y abandonar la isla. La catástrofe es inmensa, «en el pecho de Policarpo anochecía la noche de la mayor tristeza que pudiera imaginarse; mordíase las manos Cenotia, y maldecía su engañadora ciencia y las promesas de sus mal-ditos maestros»³⁶. Los mayordomos apagan el incendio que ellos mismos habían provocado en el palacio, y en este trance «supieron los ciudadanos la causa del alboroto, y el mal nacido deseo de su rey Policarpo, y los embustes y consejos de la hechicera Cenotia, y aquel mismo día le depusieron del reino y colgaron a Cenotia de una entena»³⁷.

Cenotia tiene una muerte pavorosa, pero los lectores de Cervantes la consideraban un castigo justo, por su comportamiento indigno y despiadado. Cervantes no la condena por haberse enamorado de un hombre más joven y confesárselo – lo que, si fuera un pecado, sería uno venial –, sino por su deseo de venganza, y por empeñarse en hacerle daño al joven Antonio. De esta manera, en el momento de su muerte, Cenotia ya no goza de la simpatía de los lectores, la ha perdido poco a poco por sus actos ruines.

II.8. Hipólita

Otra interesante heroína de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* es la cortesana Hipólita la Ferraresa, «la señora Hipólita -que con este nombre la llamaban en Roma, como si lo fuera»³⁸ considerada «una de las más hermosas mujeres de Roma, de las más libres, de las más ricas y más discretas»³⁹. Su belleza, sus bienes y su carácter están a la altura de las damas más nobles y educadas: «No era posible que fuese estimada en poco de quien la conocía, porque con la hermosura encantaba, con la riqueza se hacía estimar y con la cortesía, si así

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

35. *Ivi*, p. 13.

36. *Ivi*, p. 17.

37. *Ibid.*

38. *Ivi*, p. 7.

39. *Ivi*, p. 8.

se puede decir, se hacía adorar»⁴⁰. La cortesana es sin duda un personaje negativo: ve a Periandro, el joven le gusta, le parece guapo y cortés y no duda en invitarle a su casa descaradamente, para insinuársele. Periandro intuye las intenciones de la mujer: «Aunque soy español, soy algún tanto medroso, y más os temo a vos sola que a un ejército de enemigos»⁴¹. Por eso, el joven huye, pero ella se asoma a la ventana gritando: «¡Ténganme a ese ladrón, que, entrando en mi casa como humano, me ha robado una prenda divina que vale una ciudad!»⁴². Esto hace que Periandro sea detenido, y es la primera acción ruin de Hipólita. Sin embargo, pocos minutos bastan a la cortesana para arrepentirse y quejarse delante de sus criadas: «¡Ay, hermanas, y qué necia he andado! A quien pensaba regalar, he lastimado; a quien pensaba servir, he ofendido; preso va por ladrón el que lo ha sido de mi alma; mirad qué caricias, mirad qué halagos son hacer prender al libre y disfamar al honrado»⁴³. Hipólita no tiene reparos en salir a excusar al inocente, para apaciguar sus remordimientos:

Mandó asimismo que la aderezasen luego el coche, que quería ir en su seguimiento y disculpalle, porque no podía sufrir su corazón verse herir en las mismas niñas de sus ojos, y que antes quería parecer testigoña que cruel; que de la crueldad no tendría disculpa, y del testimonio sí, echando la culpa al amor, que por mil disparates descubre y manifiesta sus deseos, y hace mal a quien bien quiere⁴⁴.

No podemos dejar de admirar la honestidad, la rectitud y el amor por la justicia de la mesalina enamorada y dispuesta a corregir su error. Hipólita llega delante del gobernador y se comporta como una prostituta, confesando sin rubor lo que había hecho: «Con decir que estoy enamorada, ciega y loca, quedará este peregrino disculpado y yo esperando la pena que el señor gobernador quisiere darme por mi amoroso delito»⁴⁵. Esto hace que el gobernador se asombre «antes del atrevimiento que del amor de Hipólita: que de semejantes sujetos son propios los lascivos disparates»⁴⁶.

Hipólita es inteligente e intuitiva, tiene demasiada experiencia, conoce los arcanos del corazón humano y se da cuenta de que Periandro ama a otra

40. *Ivi*, p. 7.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

mujer, y por eso la rechaza a ella. Después infiere inmediatamente que Auristela no es hermana de Periandro, sino su amada. A raíz de esto, urde un plan muy vil, un plan inspirado por los celos:

¡Muera Auristela! Descúbrase este encantamento; a lo menos, veamos el sentimiento que este montaraz corazón hace; pongamos siquiera en plática este disignio; enferme Auristela; quitemos su sol delante de los ojos de Periandro; veamos si, faltando la hermosura, causa primera de adonde el amor nace, falta también el mismo amor: que podría ser que, dando yo lo que a éste le quitare, quitándole a Auristela, viniese a reducirse a tener más blandos pensamientos⁴⁷.

Pero la cortesana es superficial: para ella, el amor reside solamente en la belleza física. Piensa que el amor no puede existir si no hay belleza física. Por eso le provoca a Auristela una grave enfermedad. Para lograrlo acude a la más famosa hechicera de Roma, a quien le pide «no que mudase la voluntad de Periandro, pues sabía que esto era imposible, sino que enfermase la salud de Auristela; y, con limitado término, si fuese menester, le quitase la vida»⁴⁸. Ocho días bastan para que Auristela se vuelva irreconocible, mientras «contentísima estaba Hipólita de ver que las artes de la cruel Julia tan en daño de la salud de Auristela se mostraban»⁴⁹.

Al ver a Auristela en su lecho de muerte, muy desmejorada, Periandro se desespera y está él mismo a punto de perder la salud. En estas circunstancias, «Viendo lo cual Hipólita, y que ella misma se mataba con los filos de su espada, adivinando con el dedo de dónde procedía el mal de Periandro, procuró darle remedio, dándosele a Auristela»⁵⁰. No podemos negar que, a pesar de todo, a Hipólita le quedan buenos sentimientos. Era de esperar que se mostrara como una mujer malvada y llena de veneno, pero de manera sorprendente, Hipólita no desea la muerte del hombre que la había rechazado. Quiere que él viva, aunque esté con otra mujer. La cortesana se muestra generosa y humana en esta ocasión y adopta esta conducta para el futuro, ya no hará nada en contra de los enamorados. Comprendiendo que Periandro no podrá vivir sin Auristela, ve a ver otra vez a la hechicera judía, y le pide que salve a Auristela:

Hipólita, pues, habiendo visto, como está ya dicho, que muriéndose Auristela moría también Periandro, acudió a la judía a pedirle que templase el rigor de

47. Ivi, p. 8.

48. *Ibid.*

49. Ivi, p. 10.

50. *Ibid.*

los hechizos que consumían a Auristela, o los quitase del todo: que no quería ella ser inventora de quitar con un golpe solo tres vidas, pues muriendo Auristela, moría Periandro, y, muriendo Periandro, ella también quedaría sin vida⁵¹.

Hay que destacar el comportamiento noble y digno de la cortesana, que se resigna a perder a Periandro, comprendiendo que él ama a Auristela. Esta recobra paulatinamente su salud y su belleza. Hipólita se comporta de manera generosa también más tarde, cuando llega a Roma Magsimino, el hermano de Periandro – Persiles, el verdadero prometido de Auristela – Sigismunda. Los dos enamorados están desesperados e Hipólita, animada de un sentimiento muy noble, les brinda su ayuda, dispuesta a regalarles gran parte de su fortuna: «Todos los demás circunstantes discurrieron en su imaginación qué consejo darían a Periandro, y la primera que salió con el suyo, aunque no se le pidieron, fue la rica y enamorada Hipólita, que le ofreció de llevarle a Nápoles con su hermana Auristela, y gastar con ellos cien mil y más ducados que su hacienda valía»⁵².

II. 9. La dama de *El rufián dichoso*

El rufián dichoso es una comedia hagiográfica, y Cervantes afirma en varias ocasiones que las escenas son reales, que sucedieron exactamente como él las cuenta. «La comedia hagiográfica, de tanta popularidad en los Siglos de Oro, tiene su ejemplificación en *El rufián dichoso*, cuyo protagonista, personaje tahúr y tabernario, con ascesis y penitencia, alcanza la gloria de la santidad»⁵³.

El protagonista, Cristóbal de Lugo, es al principio estudiante, y recibe la visita de una dama que le ofrece ser su amante:

No fea, y muy rica soy;
sabré dar, sabré querer,
y esto lo echaréis de ver
por este trance en que estoy;
que la mujer ya rendida,
aunque es toda mezquindad,
muestra liberalidad
con el dueño de su vida.
En la tuya o en mi casa,

51. *Ibid.*

52. Ivi, p. 13.

53. J. Menéndez Peláez, I. Arellano, J.M. Caso González, M.T. Caso Machicado, J.M. Martínez Cachero, *Historia de la literatura española*, Everest, León 2005, p. 109.

de mí y de mi hacienda puedes
 prometerte, no mercedes,
 sino servicios sin tasa...⁵⁴.

El joven no duda en rechazarla. Después de un tiempo, Lugo le cuenta al marido de la dama que otro joven está enamorado de ella, que piensa raptarla, y le aconseja que se la lleve lejos por un tiempo.

Bibliografía

Textos de referencia

- M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cátedra, Madrid 2005.
 M. de Cervantes, *Entremeses*, Cátedra, Madrid 1994.
 M. de Cervantes, *La Galatea*, Cátedra, Madrid, 2006.
 M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cátedra, Madrid 2004.
 M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Cátedra, Letras hispánicas, Madrid, 1992.
 M. de Cervantes, *El rufián dichoso* (<http://cervantes.uah.es/obras.htm>, consultado el 25 de agosto de 2017).

Bibliografía crítica

- M. Álvarez, *El contexto histórico y el tratamiento de la mujer*, in A. Villar Lecumberri (dir.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de cervantistas* (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003), II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 165-178.
 J. Canavaggio, *Historia de la literatura española*, tomo III, *El siglo XVII*, traducción del francés de J. Bignozzi, Ariel, Barcelona 1995.
 J.I. Díez Fernández, *Tres discursos de mujeres*, in A. Villar Lecumberri (dir.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de cervantistas* (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003), II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 1255-1276.
 V. Ivanovici, *Itinerarios cervantinos*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito 2016.
 J. Menéndez Peláez, I. Arellano, J. M. Caso González, M. T. Caso Machicado, J. M., Martínez Cachero, *Historia de la literatura española*, Everest, León 2005.
 J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del «Quijote»*, Cátedra, Madrid 1990.
 B.C. S. Pirvu, *Îngerul rănit*, Institutul european, Iași 2016.
 Á. del Río, *Historia de la literatura española*, Bruguera, Barcelona 1982.
 M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Cátedra, Madrid 1992.

54. M. de Cervantes, *El rufián dichoso* (<http://cervantes.uah.es/obras.htm>, consultado el 25 de agosto de 2017).

dOCUMENTA 13 y literatura: viaje al centro de la vanguardia contemporánea

Sorina Dora Simion

Universidad de Bucarest

Abstract

In this paper we aim to investigate the relationship between the Barcelonan writer Enrique Vila-Matas and the Avant-garde, focusing on his novels dedicated to this phenomenon. The dOCUMENTA 13 exhibition in Kassel represents the nucleus of the novel *Kassel doesn't invite to logic* by Enrique Vila-Matas. In this novel, he outlines an approach to the Avant-garde, also doing so in his previous novel *The shortened history of the laptop literature*. The ongoing preoccupation of the writer for the Avant-garde is a constant of his aesthetics, of his narrative and it reflects his conceptions on literature as well as on art, in direct relationship to the advanced positions of the contemporary creators.

Keywords

Enrique Vila-Matas, The Avant-garde, Kassel.

Enrique Vila-Matas, escritor contemporáneo barcelonés mundialmente conocido, reconocido y muy galardonado, considerado el más hispanoamericano escritor español de todos, se relacionó directamente con las Vanguardias ya desde joven y el resultado fue la famosa novela de 1985: *Historia abreviada de la literatura portátil*. Ricardo Piglia declara, en la portada de la edición brasileña de *Dublinesca*, que la obra de Vila-Matas se puede leer como la historia imaginaria de la literatura contemporánea¹. Por consiguiente, extra-

1. R. Piglia, Contraportada de la edición brasileña de *Dublinesca*, Cosac Naify, 2011, (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpigliar1.html>, consultado el 9 de noviembre de 2017).

polando y retomando los lugares ya comunes de la crítica, esta historia o compendio de la literatura portátil es la historia viva y vivida de las experiencias y de los contactos del joven Vila-Matas con el núcleo neurálgico de la bohemia parisina y con Marcel Duchamp u otros de los vanguardistas insignes: una historia novelada de las Vanguardias europeas. Esta historia de las Vanguardias es su primer encuentro con el arte portátil, y, a larga distancia, el segundo encuentro con las nuevas Vanguardias será novelado en *Kassel no invita a la lógica*, en 2014. Son dos facetas distintas de la misma experiencia, de la misma fascinación y repetición obsesiva en la obra del escritor del leitmotiv de progresar, de no estancarse en fórmulas anticuadas o fijas, de seguir buscando lo nuevo, siempre lo nuevo y el arte más adelantado, y, por consiguiente, situarse en la delantera del movimiento literario contemporáneo. Las perspectivas o las visiones son también diferentes: desde la juventud animada, en la primera novela, y desde la madurez o la edad del atardecer nostálgico, en la novela dedicada a la exposición quinquenal de Kassel, dOCUMENTA 13. Lo más importante, para destacar su posición muy adelantada desde los comienzos hasta ahora, consiste en repasar y citar los cambios en cuanto a las fórmulas estéticas adoptadas a lo largo del tiempo: la Postmodernidad, la Transmodernidad e Inframodernidad, ya que su lema es no estancarse en una fórmula estética, sino que debe buscar y avanzar siempre hacia la novela del futuro vinculada con la alta poesía, que abarca un paisaje moral en ruina, construyendo estructuras circulares o en espiral que se repiten en un movimiento recurrente. Además, el universo ficticio está amueblado con muy escasos elementos, simbólicos, prevaleciendo el estilo sobre la trama; se produce una confusión y mezcla entre géneros, entre épico, lírico y dramático², con desarrollos y acentos que cambian según la etapa de creación del escritor: la dominante lírica en las novelas postmodernas o transmodernas y dramática en las últimas, inframodernas³.

2. E. Vila-Matas, *Perder teorías*, Seix Barral, Madrid 2010, p. 28.

3. S.D. Simion, «Fórmulas estéticas en la obra de Enrique Vila-Matas», in *Actas de AIH*, Münster 2016 [en prensa]: Corriente orientada hacia la dramatización, la estructura dialogada y de obra teatral de la novela, caracterizada por la inconsistencia de las estructuras narrativas y la preferencia por lo infraleve, como el aire. La define Vila-Matas en su novela *Aire de Dylan*, basándose en una estética de la apariencia, lo parecido y los huecos del tejido aéreo, lo que nunca llega a ser sólido o concreto, sino que se encuentra en un permanente movimiento revuelto; más allá de la realidad, en un inframundo y una infrarrealidad en la cual el personaje lleva adosado a su padre muerto. Además, del doble llega a ser una hidra de tres cabezas: padre, hijo y escritor, en una división tripartita, a diferencia de la bipartita.

Primeramente, la pregunta que hay que hacer versa sobre su novela de 1985, *Historia abreviada de la literatura portátil*: ¿Cómo se vincula Enrique Vila-Matas con las Vanguardias europeas de aquel entonces? Con esta novela, él inserta otros temas en su universo ficticio: la historia, el arte vanguardista, el arte portátil, o el arte *shandy*, lo transnacional, la sociedad secreta, la vida *shandy*, el artista *shandy*, es decir, el *shandysmo*⁴. El escritor quiere rehacer la historia de la sociedad secreta de los portátiles o *shandys*, de las máquinas solteras y de las mujeres fatales que contribuyeron a la aparición de esta sociedad mencionada, en suma, quiere escribir una historia de las Vanguardias. Esta historia abigarrada y portátil o minúscula de las Vanguardias pone de relieve la difusión de las nuevas corrientes por todo el mundo, a través del recurso a citas, palabras, títulos de revistas, de libros, en francés, inglés y alemán. Son espacios culturales diversos, y aunque la dominante sea la francesa, ya que París es el centro neurálgico del *shandysmo*, del portatilismo, la atmósfera es translocal, cosmopolita y universal. Los artistas *shandy* tienen una vocación heterodoxa declarada y tratan de minimizar todo, de reducir todo el arte a lo mínimo que se pueda llevar en un maletín o en una caja. Estos artistas, *verdaderas máquinas solteras*, sorprendentemente, deben mucho a las mujeres fatales, porque estas son las que contribuyen a la creación de la sociedad secreta. Si los *shandys*, en el plano afectivo, se manifiestan paradójicamente, y conservan esta vocación de la soltería unida a la sexualidad extrema, en el plano anímico, también viven contradicciones fundamentales: una tensión entre la esclavitud, la rebeldía, caracterizada por impulsividad, y la inocencia del juego gratuito. En cuanto a su arte, los portátiles o los *shandys* tienen un espíritu innovador, gratuito y delirante y el resultado no puede ser más que una escritura divertida, gratuita y radical, características del arte vanguardista, que, basándose en el juego, ofrece una dimensión aparentemente alegre, pero que, en su esencia, está llena de las tensiones del arte y del artista modernos. Además, la condición previa de la aceptación de una obra en la sociedad secreta de los portátiles es reducir la obra a dimensiones insignificantes medidas por la máquina de Walter Benjamin: «que todavía hoy nos permite detectar, con absoluta precisión, cuáles son las obras literarias que resultan insoportables y, por tanto, aunque traten de disimularlo, intransportables»⁵. Los artistas portátiles luchan en contra de ellos mismos, de sus límites, de la realidad, del arte tradicional, del peso y la

4. Cfr. S.D. Simion, *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas*, Editura Universităţii Bucureşti, Bucureşti 2012, pp. 109-111, 137-138, 145-146, 156, 158, 162.

5. E. Vila-Matas, *Historia abreviada de la Literatura portátil*, Anagrama, Barcelona 1985, p. 10.

gravedad, del tiempo y la muerte y en contra de cualquier tipo de determinación previa. Su rebeldía constante lleva a la instauración de la perfecta y libre indeterminación y coexistencia de los contrarios.

En fin, las sombras de los artistas *shandy* se notan detrás de los personajes de las novelas (los escritores, los espías, los conferenciantes o diversas apariciones extrañas) y el espíritu no conformista o rebelde de las Vanguardias infunde las creaciones de Enrique Vila-Matas desde los principios hasta el momento presente. El *shandy*, la inutilidad y la extrañeza, la perfecta gratuidad y lo lúdico son constantes a lo largo del quehacer literario del escritor y no es nada asombrosa la aparición de una permanente preocupación por la Vanguardia antigua o la Vanguardia actual. Esta oportunidad de rehacer la relación entre las antiguas Vanguardias y las nuevas Vanguardias es el viaje del artista a Kassel, como aquel a París: la ciudad alemana se convierte en la capital de la Vanguardia artística cada cinco años, una capital de lo nuevo y de lo revolucionario en el arte.

Y, en segundo lugar, ¿qué representa esta novela, este reportaje novelado de 2014, *Kassel no invita a la lógica*? En este contexto, retomando lo antes afirmado, su novela *Kassel no invita a la lógica* representa otro contacto directo con las Vanguardias, pero esta vez con las obras de las nuevas Vanguardias, mejor dicho, con instalaciones inéditas de la exposición de Kassel, dOCUMENTA 13. Es volver al punto neurálgico, a lo más íntimo y sagrado, el centro de su propio ser y la esencia misma de su creación: la negación, la contestación, la polémica u oposición violenta contra lo establecido, contra las normas o reglas. Este *no* ocupa un lugar destacado en su creación, por una parte, aparece la negación y la desestabilización de lo acostumbrado o normal, por otra, el paso a lo no artístico o no estético, y, de esta manera, lo funcional, lo cotidiano o lo banal llegan a ser objetos de arte.

De este modo, la vuelta a la edad de la juventud desde la melancolía del atardecer o del crepúsculo viene a mostrar el recorrido del camino de la mocedad a la madurez creadora, desplegando un abanico de actitudes contrarias que fomentan la transformación radical de la novela. El incipit de la novela, simbólico, remite al arte visual, al cine de Hitchcock, afianzando la parte infremoderna de su narrativa. El escritor confiesa que el punto de partida es un *mcguffin*, esto es, el camino directo hacia el centro de las nuevas Vanguardias artísticas, Kassel:

[...] mi *mcguffin* es algo “totalmente sagrado”, algo esencial para mí; algo quizás un poco olvidado y percibido en mitad de la noche o del día, en el momento

menos pensado. [...] En mi caso, la invitación de los McGuffin a que participara como artista invitado en la Documenta de Kassel — centro mundial cada cinco años del arte contemporáneo más innovado — me devolvió a los días en que intentar “ser vanguardista” se convirtió en el eje sublime de mi vida⁶.

Él mismo define este intento o modo y necesidad de volver en el tiempo y espacio, recuperando su juventud en Cadaqués, a la manera del poeta W. B. Yeats como *afán* y, de hecho, como centro de sí mismo, su propia esencia de situarse o ubicarse en el mundo, su signo o marca distintivos que consisten en una inquietud permanente, una propensión hacia lo actual, inusual y al mismo tiempo común, una búsqueda continua de lo nuevo, o la creencia de no abandonar la esperanza de que lo nuevo sí existe: «hablo de ese desvelo continuo por buscar lo nuevo, o por creer que quizás pueda existir lo nuevo, o por encontrar eso nuevo que siempre estuvo ahí»⁷. En un mundo hundido, donde se perdió cualquier sentido o rumbo, en una Europa ya demolida y perdida, lo único que resiste y se queda es el arte, y todo se justifica porque «el arte intensifica el sentimiento de estar vivo»⁸ y es la forma de dar sentido a la vida, a la existencia humana, construir puentes y caminos para llevarnos a buen puerto. Las Vanguardias replantean las relaciones entre el artista y el mundo que lo rodea, entre la realidad y la obra de arte, entre el arte anterior y el arte actual, entre la tradición y la novedad, entre la propia negación y la creación de otra índole y naturaleza. Es el momento en el cual Enrique Vila-Matas reconsidera sus relaciones con las Vanguardias, tanto con las antiguas como con las nuevas. En este sentido, piensa en definir el Vanguardismo, pero deja abierta la posibilidad de establecer sus contenidos y sus límites, y pone en tela de juicio la identificación más habitual entre el Vanguardismo y la innovación. La novela *Kassel no invita a la lógica* es el recurso a su propio método de acercarse a las Vanguardias y de explotar estas relaciones en su narrativa:

En cierto sentido, *Kassel no invita a la lógica* investiga el estado real de mis relaciones con el vanguardismo, por qué me fascinó tanto y si sigue atrayéndome como entonces. Y también investiga acerca de la idea de innovación misma. ¿Ha de necesariamente innovar el vanguardismo? Y una pregunta última. Aparte

6. E. Vila-Matas, «Autobiografía», 2014 (<http://enriquevilamatas.com/autobiografia.html>, consultado el 9 de noviembre de 2017).

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

de ser lo más sagrado que hay en mí, ¿podría alguien decirme qué es el vanguardismo?⁹

El pretexto de la novela, el *mcguffin* del que parte su viaje hacia el centro de las Vanguardias modernas, es un recurso muy común en su obra, es decir, una invitación, esta vez rara, de participar en la vanguardista DOCUMENTA 13, sobre todo porque el escritor no se dedica al arte contemporáneo, pero es la mejor oportunidad de reflexionar sobre el arte contemporáneo y sobre la idea de Vanguardia, en general, ya que sus vínculos con las Vanguardias remontan a su juventud y al periodo de autoexilio en París. Y como se sintió ligeramente vanguardista siempre, el autor aprovecha la oportunidad de participar en la exposición de Kassel, especialmente para «averiguar qué significaba en verdad ser vanguardista»¹⁰. Paradójicamente, la novela se abre con una afirmación que se refiere al rechazo de cualquier encasillamiento, dado que el significado profundo y propio de las Vanguardias reside en un rotundo *no* y en el rechazo permanente de cualquier rótulo: «Cuanto más de vanguardia es un autor, menos puede permitir caer bajo ese calificativo». La explicación de la paradoja y de la impactante alegación la ofrece Vila-Matas mismo en una entrevista, insistiendo en la sustancia volátil e inestable del dicho movimiento caracterizado por la búsqueda, por la rebeldía y no conformismo y aún más por no tolerar la sencilla declaración de pertenecer a la corriente:

[...] uno no es vanguardista porque lo diga él mismo; es, más bien al contrario: debe huir de pensarse o de llamarse vanguardista si quiere serlo, porque el vanguardista nunca llega a un lugar estable, nunca *llega a ser*; en el momento en que *es* algo, se halla perdido. Por otra parte, la dificultad contemporánea para ser vanguardista está en que la vanguardia quedó atrás. E incluso parece haber quedado atrás la literatura. Puede por tanto que una tarea nueva sea dejar de ser vanguardista y construir el negativo¹¹.

Todo parece, a primera vista, emprender o retomar un camino al revés, en cuanto a la literatura, si nos situamos en el ámbito de la Vanguardia evocada en la *Historia abreviada de la literatura portátil* y en el mundo *shandy* ingrávido, aéreo,

9. E. Vila-Matas, *Autobiografía*, 2014 (<http://enriquevilamatas.com/autobiografia.html>, consultado el 9 de noviembre de 2017).

10. *Ibid.*

11. «Enrique Vila-Matas», Entrevista de L. Rovecchio Antón, in *PliegoSuelto*, 3.07.2014 (<http://www.pliegosuelto.com/?p=12892>, consultado el 1 de octubre de 2017).

imposible de concretarse y tomar cuerpo en el célebre *Aire de París* de Marcel Duchamp.

Ahora bien, ya hemos hablado sobre la relación que se establece entre la experiencia parisina de Vila-Matas y su experiencia en Kassel, relación cuyo nexo consiste en la búsqueda de la definición del Vanguardismo y de su esencia. Pero ¿cuál es la historia de Documenta?, ¿qué representa Documenta? La historia de Documenta¹² empieza con la primera exposición organizada por Arnold Bode en 1955, una exposición que se proponía rehacer los vínculos entre Alemania y el arte universal, una Alemania aislada del resto del mundo a causa de la Segunda Guerra Mundial y la ideología nazi que condenaba el arte moderno, considerado un arte degenerado. Arnold Bode, titular de universidad, pintor y originario de Kassel, organiza, simbólicamente, esta exposición en el Museo Fridericianum destruido en los bombardeos de la guerra y la primera Documenta fue una retrospectiva del arte moderno en sus principales direcciones: fovismo, expresionismo, cubismo, Der Blaue Reiter, futurismo. El éxito de la exposición animó a Bode a organizar la segunda exposición, en 1959, lo que condujo a la naturaleza cíclica de tal empresa. Desde 1959, la exposición ha sido organizada por una sociedad de responsabilidad limitada con el Ayuntamiento de Kassel y el Estado de Hesse como accionistas. Arnold Bode dirigió las exposiciones de la documenta hasta la número 4, celebrada en 1968, en colaboración con reconocidos historiadores del arte. Durante todo este período, documenta ya tomaba el pulso de la evolución del arte muy actual, llegando a ser, no sólo en la opinión de los organizadores, sino igualmente para los artistas y críticos de arte, un verdadero sismógrafo de los últimos avances o evoluciones en las artes visuales. Ya en 1972 se adopta otro formato organizativo, y desde entonces cada edición tiene su director artístico y en 1997, por primera vez, una mujer, Catherine David, dirigió la documenta. El director impone su propia visión, tanto en cuanto al arte que promueve o a los artistas como en la conformación de la exposición.

Por cierto, la segunda vez en su historia, la edición de dOCUMENTA 13¹³, de 2012, fue dirigida por una mujer, Carolyn Christov-Bakargiev, que contó con gente de todo el mundo como colaboradores y su equipo fue liderado por Chus Martínez de España. La edición tenía un lema difícil de recordar («El baile fue frenético, animado, ruidoso, retorcido y duró mucho tiempo»),

12. Cfr. Documenta (<https://www.documenta.de/#>, consultado el 26 julio de 2017).

13. Cfr. Documenta (13) (https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_13#, consultado el 26 julio de 2017).

se basaba en el no concepto y eco-feminismo y se organizó una exposición paralela en Kabul, Afganistán. Hubo varios emplazamientos y se celebraron eventos en otros lugares también: en los alrededores de Kassel, en Breitenau, donde funcionó durante la dictadura nazi un campo de concentración y trabajo, precisamente para sugerir que el arte puede cicatrizar o curar las heridas; Christov-Bakargiev supo conectar otras existencias también importantes para el programa de dOCUMENTA 13 con estos lugares mediante presentaciones que desvelaban las relaciones fluctuantes: en escena (Kassel), bajo asedio (Kabul), esperanza y levantamiento (El Cairo y Alejandría) y refugio (Banff). dOCUMENTA 13 propuso como temas: un árbol de bronce con una roca en la copa, con referencia al *arte povera*; el tema de la plantación de árboles o el anti-anthropomorfismo, expresado en forma de semillas, manzanas y perros, así como personas y arte; o el tema de la ciencia. Algunas de las obras insignes fueron: las salas prácticamente vacías, acondicionadas sólo por una brisa fresca; una escultura de una mujer con una colmena en la cabeza en las afueras de Kassel, así como un perro con una pierna rosa; la escultura de chatarra industrial detrás de la estación principal de ferrocarriles; o la instalación de sonido incompleto al final de la plataforma del ferrocarril, basada en una pieza de Pavel Haas, compositor asesinado en Auschwitz en 1944. Se desarrolló también un amplio programa de eventos y películas, así como numerosas obras de arte «vivientes» presentadas como representaciones continuas.

Después de haber presentado, en líneas generales, la historia de la documenta y el concepto de la documenta de 2012 en la cual participó el escritor, sale una pregunta legítima: ¿Cómo se refleja dOCUMENTA 13 en la novela?

La novela se centra en la íntima relación del escritor con las Vanguardias, en etapas diferentes de su vida, primeramente, el recuerdo de los contactos con los artistas de París, con lo que era el núcleo parisino del arte portátil, las reflexiones sobre lo qué es la Vanguardia y ser vanguardista. Y es todo un debate, dado que siempre Vila-Matas se situó en la delantera de los movimientos literarios o artísticos, sin aceptar enrolarse por definitivo en una corriente predefinida, prefiriendo no estancarse en ninguna, dada la evolución a lo largo de su actividad literaria, pasando de una etapa a otra, de una nueva dirección a otra, declarándolo explícitamente, o primeramente, intuyéndolo, para confirmarlo después, como en el caso de la Postmodernidad, en *El viento ligero de Parma*, Transmodernidad, en *Perder teorías*, y últimamente Inframodernidad, en su novela *Aire de Dylan*. Como se sitúa en el ámbito de la Vanguardia, en su juventud, ya lo hemos visto en su novela sobre el arte de los *shandys*, el

arte portátil, y en *Kassel no tiene lógica*, redefine esta posición y sus vínculos con la Nueva Vanguardia artística. En *Kassel no tiene lógica* encontramos la frase-motor repetida a lo largo de la entera novela: «Ya era tarde y todo empezaba a estar oscuro», pero hay también constantes-repetitivas, como, por ejemplo, el *mcguffin*, el pretexto narrativo tomado de Hitchcock, el mito de la Vanguardia, el viaje hacia el centro de la Nueva Vanguardia y del arte moderno mismo, la sustancia y la configuración del arte, el ocaso melancólico de una persona ya entrada en edad, la apertura hacia otras artes distintas, la reconstrucción del discurso desarticulado primordial, la preocupación por inventar un género novelesco laxo y novedoso, un reportaje novelado. Asimismo, las lecturas y las citas aparecen como *topoi*, como también la conferencia y la participación en una conferencia, esta vez, la conferencia sin nadie. Vamos a detallar, paso a paso. Los McGuffin lo invitan a cenar y le proponen conocer «de una vez por todas, la solución al misterio del universo»¹⁴. Es el pretexto de lanzarse a otro viaje y de abandonar su angustia nocturna, una oportunidad de viajar hacia el centro mismo de la Vanguardia, de abrir su escritura hacia artes distintas de la literatura, de encontrar respuestas a unas preguntas aún no pronunciadas, como: ¿qué es el arte, el discurso artístico o la Vanguardia? Su hipóstasis, como narrador que une los planos sueltos y rebeldes, es aquella de «paseante errático en continuo vagabundeo perplejo»¹⁵, pero también de continuo o incesante buscador del discurso primordial o de lector empedernido. Esta vez, se refiere a Wittgenstein y a sus afirmaciones relativas a la necesidad del arte y del amor¹⁶ y a Kafka, en cuanto a la capacidad de atar a una muchacha con la escritura, o discurre sobre esta posibilidad, extendida al lector: «Se escribe para atar al lector, para adueñarse de él, para seducirlo, para subyugarlo, para entrar en el espíritu de otro y quedarse allí, para conmocionarlo, para conquistarlo...»¹⁷.

¿Cómo se bosquejan las metas de este viaje a Kassel? Viaja en compañía de dos libros considerados adecuados para tal viaje: *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela y *Romanticismo* de Rüdiger Safranski, como si el viaje se emprendiera con la sensación de ser un barcelonés camino al exilio. Los cambios de identidad y asumir otras identidades para actuar en la instalación *Writer en residence* son otras hipóstasis del narrador y viajero en búsqueda de la quintaesencia del arte, sea antigua, sea moderna: «viajaba al centro mismo de la van-

14. E. Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, Seix Barral, Madrid 2014, p. 11.

15. Ivi, p. 17.

16. Ivi, p. 36.

17. Ivi, p. 44.

guardia contemporánea [...] a buscar el misterio del universo y a iniciarme en la poesía de un álgebra desconocida, y también al tratar de encontrar un reloj oblicuo y un restaurante chino y [...] a tratar de encontrar un hogar en mi camino»¹⁸. Y agrega, una vez llegado, otros motivos poderosos por haber emprendido el viaje y haber arriesgado exponerse en público en una postura absolutamente oculta y tan íntima como el proceso de escribir. Se pregunta: «¿no vine a Kassel a buscar precisamente el instante estético?»¹⁹ y después sigue: «He venido para [...] averiguar si tiene alguna lógica que me hayan invitado a Kassel a hacer un número chino»²⁰.

La estructura se construye conforme a los siguientes caminos: el recorrido de la ciudad, la visita de las instalaciones de la exposición, el aislamiento en su habitación de hotel (*cabaña para pensar*), la participación como *objeto expuesto* en el restaurante chino Dschingis Khan y los encuentros con Chus Martínez u otros. Hay más elementos que nos llaman la atención: el camino hacia la nada, lo infraleve y la teatralización que remiten a lo que denominamos la Inframodernidad; y, sobre todo, lo esencial reside en tratar de definir y delimitar las Vanguardias y la esencia del arte moderno y de su literatura.

Chus Martínez invita al escritor a Kassel para el número chino y él tenía que quedarse en una mesa del restaurante chino con el cartel *Writer in Residence*. Otros escritores invitados a lo largo de los 100 días de la exposición fueron: Adania Shibli, Mario Bellatín, Aaron Peck, Alejandro Zambra, Marie Darrienssecq, Holly Pester. Durante los días en los cuales se queda en la mesita, el escritor inventa al autor barcelonés que era poseedor de dos temas: la incomunicación y la huida, un personaje llamado Autre o Piniowsky. Lo que le comunica Chus es que el arte estaba por hacer, que «El arte hace, y ahí te las compongas»²¹ y ella misma trató de ver «cómo me las componía artísticamente ante un oriental encargo sin sentido»²². Por cierto, su posición de *objeto expuesto* y *visitante* despierta la reacción ante tal encargo y replantea la idea de la separación entre sujeto y objeto en la estética actual, una separación que ya no parece posible, dada la confusión entre el creador y objeto expuesto, entre lo que es y lo que parece, entre lo que despierta la emoción y la transposición de la emoción en la obra de arte. La confusión entre la vida misma y el arte conmueve y requiere un análisis profundo de los fenómenos artísticos.

18. Ivi, p. 45.

19. Ivi, p. 96.

20. Ivi, p. 97.

21. Ivi, p. 100.

22. Ivi, p. 143.

En su recorrido, el visitante de Kassel y de sus alrededores, se detiene delante o en algunas de las instalaciones modernas, por entre las cuales mencionamos: el cuarto oscuro de Sehgal donde el protagonismo es del viento, de la oscuridad, de los roces y de los rumores indistintos; el caballete de Bastian Schneider que sugiere la mera posibilidad, lo que está por hacer; el inmenso estercolero de Pierre Huyghe que retrata la descomposición de la antigua Europa; los andamios en los cuales Kristina Buch había injertado plantas; la estatua de la mujer de cabeza de colmena, el perro de pata rosa que está paseando por una parte del parque llena de plantas alucinógenas; o la montaña de ruinas industriales de Sara Favaretto.

Como en todas las novelas de Vila-Matas, aparece la descripción del lugar, una metáfora que simboliza el genio del lugar, un símbolo que domina todas las metáforas espaciales que configuran esta vez el Régimen Diurno, por una parte, de acudir a su lugar como objeto expuesto o el Régimen del Atardecer y del crepúsculo, de su propia existencia, del arte, de Europa, por otra parte. Kassel es una ciudad-símbolo: «lúcida, loca, obtusa, clarividente, desesperada, calmada. ¿Quién sabía con certeza algo de Kassel? Rubia, joven enlutada, chilladora, alemana; propagadora, por todos los caminos, de la muerte de Europa»²³. Además, desde el principio, existe una percepción de la ciudad como romántica, tanto por la presencia de los hermanos Grimm como por la atmósfera duchampiana: «era un paraíso para los que amaban las conjeturas intelectuales, los discursos teóricos, la elegancia de algunas especulaciones»²⁴. En este contexto, dOCUMENTA 13 llega a ser «el reino triunfal y ya casi definitivo del matrimonio entre obra y teoría. De tal modo que, si uno encontraba casualmente una pieza artística más bien clásica, acababa descubriendo que aquello no era más que una teoría camuflada de obra y a la inversa»²⁵. El impacto en el escritor del viaje y de su estancia en Kassel es muy visible y destaca también por el regreso en el tiempo, hacia atrás, el efecto siendo aquel de rejuvenecerlo y de alejarlo de la melancolía de su propio atardecer y del derrumbe del arte y del continente europeo que va al pique: «Kassel me había contagiado creatividad, entusiasmo, cortocircuitos en el lenguaje racional, fascinación ante momentos y discontinuidades que buscaban el sentido en lo ilógico para crear nuevos mundos»²⁶.

23. Ivi, p. 285.

24. Ivi, p. 99.

25. Ivi, p. 100.

26. Ivi, p. 258.

Siempre la Vanguardia contagia: en el caso de Vila-Matas, el viaje a Kassel es un viaje en el pasado y en el futuro a la vez, es un recorrido que señala los cambios tanto en su estética como en su obra, en todos los niveles del discurso.

En conclusión, «la lógica china del lugar»²⁷ y la construcción del hogar en el camino, la transformación anímica del narrador, el abandono de la melancolía a favor del entusiasmo, todo entretiene y alimenta no sólo la coexistencia de los contrarios, sino que fomenta hasta su confusión o superposición. El arte, en este contexto, es algo por hacer, inconcluso, está sucediendo, se vive, no se contempla y los participantes en DOCUMENTA 13 plantearon, según Carolyn Christov-Bakargiev, todo cuanto «no tenía por qué ser arte»²⁸. Además, teatralizar es «un modo de intensificar el sentimiento de estar vivo, es decir, un modo más de crear arte»²⁹. La obra de arte es vida y la vida es obra de arte, y la obra de arte pasa como la vida y al revés. Movido por un impulso invisible, contagiado por el entusiasmo, Enrique Vila-Matas está rememorando su juventud y está tratando de definir el arte de las Vanguardias, antiguas o nuevas, el arte actual y el arte futuro.

Bibliografía

Textos de referencia

- E. Vila-Matas, «Autobiografía», 2014, disponible en el sitio del autor (<http://enriquevila-matas.com/autobiografia.html>, consultado el 9 de noviembre de 2017).
 E. Vila-Matas, *Aire de Dylan*, Planeta/ Seix Barral, Barcelona 2012.
 E. Vila-Matas, *Dublinesca*, Anagrama, Barcelona 2010.
 E. Vila-Matas, *Historia abreviada de la Literatura portátil*, Anagrama, Barcelona 1985.
 E. Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, Planeta/ Seix Barral, Barcelona 2014.
 E. Vila-Matas, *Perder teorías*, Seix Barral, Barcelona 2010.

Bibliografía crítica

- «Enrique Vila-Matas», Entrevista de L. Rovecchio Antón, in *PliegoSuelto*, 3.07.2014, (<http://www.pliegosuelto.com/?p=12892>).
 G. Durand, *L'imagination symbolique*, PUF Paris, 1989.
 A. García Berrio, T. Albadalejo Mayordomo, «Estructura composicional. Macroestructuras», in *E.L.U.A.*, n. 1 (1983), Alicante, pp. 127-180.
 A. García Berrio, J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid 1995.
 A. García Berrio, «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuesto para una retórica general)», in *Estudios de lingüística*, n. 2 (1984), Alicante, pp. 7-59.

27. Ivi, p. 268.

28. Ivi, p. 287.

29. Ivi, p. 240.

- A. García Berrio, *La construcción imaginaria en «Cántico»*, U.F.R. Lettres et Sciences Humaines, Limoges 1985.
- J. González de Canales Carcereny, *Releyendo a Enrique Vila-Matas*, Anthropos, Barcelona 2016.
- M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Candaya, Barcelona 2007.
- C. Oñoro Otero, *Enrique Vila-Matas. Juegos, ficciones, silencios*, Visor libros, Madrid 2015.
- R. Piglia, Contraportada de la edición brasileña de *Dublínesea*, Cosac Naify, 2011, (<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpigliar1.html>, consultado el 9 de noviembre de 2017).
- J.M. Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid 1988.
- R.M. Rodríguez Magda, *La sonrisa de Saturno, hacia una teoría transmoderna*, Anthropos, Barcelona 1989.
- S.D. Simion, *Fómulas estéticas en la obra de Enrique Vila-Matas*, in *Actas de AIH* (Münster, 2016) [en prensa].
- S.D. Simion, *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas*, Editura Universității București, București 2012.

La presencia del tiempo en la obra poética de Bécquer y Eminescu

Luminița Vleja, Roxana Maria Crețu

Universitatea de Vest de Timișoara

Abstract

An essential characteristic of the Romantic poetry consists of building the line following the authors experiences from their lives. Refusing to stop at the surface of the things and events, Eminescu and Bécquer try to emerge in their poems and insert it in a poetry speech which tries to reach the cosmic. In our presentation we try to discover and analyze some points of reference which connect both authors representative of different ambient origin (side areas of the Romània). It highlights, among others, the role of their vision about the time passing in different periods of their short lives and the artistic adaptation of both.

Keywords

Gustavo Adolfo Bécquer; Mihai Eminescu, time passing

La imagen artística, principio esencial del lenguaje poético, es el «espacio mágico» donde se encuentran dos mundos: el mundo exterior, objetivo y el mundo interior del poeta. De la confrontación de estos dos mundos nace el universo poético, que es, a su vez, un mundo específico si consideramos al menos el nivel semántico de la imagen, sin hablar del nivel de la expresión.

Como ya es sabido, la época en la que escriben los poetas comparados en nuestra intervención es la segunda mitad del siglo XIX. Gustavo Adolfo Bécquer vive entre 1836-1870 (34 años), Eminescu entre 1850-1889 (39 años). Tender un puente generacional entre estos dos poetas de las áreas laterales de la Romània no sería algo nuevo. Ambos tienen un lugar aparte en una corriente literaria que relacionaba el arte con el espíritu subjetivo, la subjetividad romántica, arries-

gada aventura que no fue una simple ficción, sino – a juzgar por lo que decía Hegel (1770-1831), contemporáneo del Romanticismo alemán – una primera etapa hacia el conocimiento de la realidad, hacia una impresionante conquista espiritual.

Intentaremos detectar algunas correspondencias, algunos elementos de la intertextualidad que vincula explícita o implícitamente algunos poemas de Bécquer y Eminescu. Y puesto que todo gran poeta no lo es de veras sino en su propio idioma nos pareció frustrante trabajar con las traducciones en lugar de examinar los originales. Dicen los traductores mismos que el candado de la lengua poética no puede ser abierto con una llave extranjera. Un poema traducido ya es otro poema, porque en la mayoría de las traducciones la lengua se vuelve dolorosamente insuficiente a la hora de transmitir las particularidades en el nivel fonético y de versificación, en el nivel léxico-sintáctico y en el nivel cultural-semántico. Por consiguiente hemos considerado más provechoso limitarnos a algunos poemas originales en español y en rumano para poder detectar diversas perspectivas fenomenológicas¹ en sus autores, buscar visiones afines en la forma de pensar los fenómenos² relacionados a la sucesión temporal en su discurso poético y descubrir algunas semejanzas en su tentativa dramática, de carácter filosófico-existencial, de incluir motivos-clave y

1. En el DRAE (<http://dle.rae.es/>, consulta 30 de octubre de 2017), la palabra fenomenología está definida así:

1. f. Fil. Teoría de los fenómenos o de lo que aparece.
 2. f. Fil. En F. Hegel, filósofo alemán de comienzos del siglo XIX, dialéctica interna del espíritu que desde el conocimiento sensible a través de las distintas formas de conciencia llega hasta el saber absoluto.
 3. f. Fil. Método desarrollado por Edmund Husserl que, partiendo de la descripción de las entidades y cosas presentes a la intuición intelectual, logra captar la esencia pura de dichas entidades, trascendente a la misma conciencia.
2. Entre las definiciones incluidas en el DEX destaca: **FENOMENOLOGÍE** s.f. 1. studiu descriptiv al unui ansamblu de fenomene, așa cum se manifestă ele în timp și spațiu. 2. (la Hegel) descrierea istoriei spirituale a conștiinței, care se ridică de la certitudinea senzorială la «știința absolută». 3. curent filozofic idealist, întemeiat de E. Husserl, care reduce «obiectul» la «fenomen», considerat ca esență de ordin spiritual și ca dat ultim și nemijlocit al conștiinței, independent de existența obiectivă și de experiența senzorială. (< fr. *phénoménologie*). Sursa: *Marele dicționar de neologisme*. (**FENOMENOLOGÍA**) s.f. 1. Estudio descriptivo de un conjunto de fenómenos, tal como se manifiestan en tiempo y espacio. 2. (en Hegel) descripción de la historia espiritual de la conciencia, que se eleva desde la certidumbre sensorial a «ciencia absoluta». 3. Corriente filosófica idealista, fundada por E. Husserl, que reduce el «objeto» a «fenómeno», considerado como esencia de orden espiritual y como don último y directo de la conciencia, indistintamente de la existencia objetiva y de la experiencia sensorial (traducción nuestra).

argumentos ideáticos emblemáticos acerca del tiempo. ¿Cómo ponen de relieve estos poetas la organización temporal del universo según las leyes que operan en el caso de los seres humanos, la divinidad o la muerte?

Para analizar la obsesión del tiempo en Eminescu y Bécquer partiremos del concepto de «constantes dialécticas» introducido por Basil Munteanu en su libro *Constantes dialectiques en littérature et en histoire. Problèmes. Recherches. Perspectives*, Paris, Didier, 1967. Se trata en realidad de una comparación de las afinidades espirituales, de algunas continuidades electivas de arranque temático-comparativo con ciertos matices filosóficos. Basil Munteanu opina, en su planteamiento original a la hora de analizar los fenómenos literarios y concebir las constantes móviles (su pregunta es «comment concevoir des *constantes mobiles*, autant *dire variables*?») que «la bivalence organique, le plus souvent ambiguë, de l'Existant phénoménologique et de l'Humain en acte, l'exige absolument, et il n'est pas impossible qu'en dernière analyse, la «situation» véritablement explicative de la Littérature en dépende»³. El autor rumano propone «un éclairage sous-jacent» y piensa en

serrer d'un peu près les principales fonctions historiques et spirituelles des *constantes dialectiques*, les comportements singuliers que celles-ci permettent d'apercevoir dans les rapports de l'esprit, de l'existant et de l'Etre, ainsi que les solutions qu'elles suggèrent, celles, notamment, qui entraînent la compréhension explicative du phénomène littéraire par son intégration, donc par sa situation – riche de conséquences décisives – dans la Critique, dans l'Histoire, dans l'Humain, dans l'Existant et dans l'Essentiel⁴.

El lenguaje poético de Eminescu se estaba desarrollando cuando la lengua rumana literaria ya se había unificado y estabilizado en sus dimensiones esenciales, pero sin haberse instituido aún la rigidez de unas normas muy claras. Rodeada por pueblos que no hablaban lenguas románicas, Rumanía era como una isla en el concierto lingüístico de la Europa Oriental. Eminescu estudió en Viena, viajó a Berlin, conoció a importantes autores románticos y se convirtió en el más grande poeta de su país. Eminescu fue un poeta erudita, de extraordinario talento y sorprendente por el manejo de un léxico y temas innovadores. El gran logro de Eminescu es el de haber ajustado artísticamente los elementos lingüísticos brutos, de haberlos transformado en imágenes artís-

3. B. Munteanu, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire. Problèmes. Recherches. Perspectives*, Didier, Paris 1967, p. 3.

4. *Ibid.*

ticas individuales y reveladoras. Nicolae Iorga, en uno de sus artículos sobre Eminescu, decía: «posibilitățile lui Eminescu au fost infinite. Ceia ce admirăm și se va admira atâta vreme cît se va vorbi limba românească, cît timp accentele acestei sfinte limbi vor fi pe buzele unui om viu, e pătrunderea tuturor acestor elemente în cea mai vastă sinteză făcută de vreun suflet de român»⁵.

“Traducido” en palabras de Alan Gjuillerman: «si los rumanos ven en Eminescu al gran poeta nacional es porque él supo expresar de manera remarkable el alma de su país, traspasando con fidelidad las aspiraciones y los sueños de sus compatriotas en sus versos»⁶.

Paralelamente, en la España de Bécquer el español ya había evolucionado considerablemente durante el Siglo de Oro, se había acelerado el proceso de estabilización del idioma y acentuado la idea de corrección gramatical, la Academia ya había publicado el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), la *Orthographia* (1741) y la *Gramática* (1771). Rafael Lapesa opina que: «Bécquer sintió como los románticos la sed de lo infinito, la batalla entre el corazón y la cabeza, las tentaciones de una fantasía desbordante. Pero descubrió el secreto de la lírica íntima y evocadora. Poemas breves, sin aparato, sin lastre; el mago poder de un rasgo desnudo y certero basta para dejar hondas resonancias en el alma»⁷.

Por otra parte, Aquilino Duque afirma algo que muchos afirmaron sobre la claridad de la poesía de Eminescu: «Hay poetas que se nos acercan más o menos en distintas épocas de nuestras vidas. Bécquer en cambio, ha estado siempre a nuestro lado como el ángel de la guarda. Si Lorca ha sido nuestro duende, nuestra sombra oscura, Bécquer ha sido nuestro ángel, nuestra sombra luminosa.[...] Bécquer alumbró un manantial para que bebiese todo el mundo»⁸.

¿Se podrían establecer algunas analogías con Eminescu? Varios autores hicieron lecturas paralelas entre Eminescu y Espronceda, pero no muchos compararon a Eminescu con Bécquer. Dana Diaconu, en *Lecturi hispanice*, se detie-

5. N. Iorga, *Eminescu*, Editura Junimea, Iași 1981, p. 195. «las posibilidades de Eminescu fueron infinitas. Lo que valoramos y se valorará mientras se hable rumano, mientras los acentos de este idioma sagrado permanezcan en los labios de cualquier ser vivo, es la irrupción de todos estos elementos en la síntesis más amplia hecha por un alma rumana» (traducción nuestra).

6. C. Radu, *Pagini Alese Mihai Eminescu Texte comentate*, Ed. Steaua Nordului, Constanța 2004, p. 5 (traducción nuestra).

7. R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid 1981, p. 438.

8. A. Duque, «La sombra de Bécquer», in *Ínsula*, 289, 1970, apud Jesús Rubio Jiménez, *Bécquer y la poesía contemporánea en lengua española*, Biblioteca Virtual Cervantes, http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/becquer/01361631911248418868024/p0000001.htm#I_0_.

ne en los poemas *Luceafărul* (1881) y *A una estrella* (1840) de José de Espronceda, insistiendo sobre la relación astro-temporalidad⁹ y sobre la analogía de las últimas estrofas de estos poemas. La autora rumana hace también un paralelismo sintáctico entre la poesía de Bécquer y la de Eminescu, procedimiento lógico-sintáctico que es una variante de la reiteración y que consta en el empleo de conjuntos textuales semejantes que contienen el mismo tipo de oraciones y las mismas categorías oracionales, en el mismo orden. Para caracterizar este procedimiento Dana Diaconu remite a un estudio de Carlos Bousoño, *Los conjuntos paralelísticos en Bécquer*, incluido en el volumen *Seis calas en la expresión literaria española*. La definición que Carlos Bousoño adoptó de Dámaso Alonso es esta: «Con Dámaso Alonso llamamos paralelismo a un poema si este contiene dos o más conjuntos cuyos elementos son entre sí hipotácticamente semejantes. Y siguiendo al mismo autor definimos esta semejanza como la coincidencia de tales elementos en un género próximo y su separación en una diferencia específica»¹⁰.

El rumanista italiano Gino Lupi, en *Un poeta rumano: Mihail Eminescu*, artículo publicado en la revista *Horizonte*, Madrid, no. 20, mayo-junio 1941, notaba algunos rasgos comunes en las obras de Eminescu y Bécquer: la elegancia y la ternura al tratar los temas de la naturaleza y del amor, el lirismo profundo para interpretar mundos legendarios y nacionales e incluso algunas coincidencias biográficas. Comparaciones entre Eminescu y Bécquer hicieron también Joaquín de Entrambasaguas, Rafael Alberti, Domnița Dumitrescu (*Tangente lirice între Eminescu și Bécquer*, en *Analele Universității din București*, 1971, Ileana Mihăilă, *Mihail Eminescu și Adolfo Gustavo Becquer*, en *Caietele Eminescu*, Iași, 1983 y Daniela Pavăl, *Idealul feminin la Eminescu și Bécquer*, en *Caietele Eminescu*, Iași, 1988).

Como ya hemos mencionado, la capacidad de comprender los poemas que se circunscriben a nuestro tema se ve determinada por los estudios y las reflexiones de algunos autores sobre el tiempo o los puntos de referencia cronológicos. Consideramos que son muy importantes las implicaciones de estos estudios a la hora de comparar las obras de escritores representativos de unas culturas afines. La pregunta sería, pues, si ¿existe o no una identidad de sentimiento y visión del mundo, una intertextualidad que nos ayuda a leer en clave filosófico-existencial algunos poemas de Eminescu y Bécquer y descifrar su manera de considerar el tiempo? ¿Pero qué es lo que vamos a comparar? Es un

9. D. Diaconu, *Lecturi hispanice*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași 1995, p. 120.

10. Ivi, p. 124.

objetivo difícil porque, a propósito de nuestro tema, del tiempo y su carácter discontinuo o de su sucesión secuencial, un mismo escritor se revela distinto en varias etapas de su creación. Nos parece adecuado lo que decía a propósito Nicolae Iorga sobre Eminescu: «...sînt mai mulți Eminescu...Încercarea de a face din el, chiar în afară de orișice influență, o singură mentalitate și o singură sentimentalitate este cu desăvârșire greșită»¹¹.

Hemos pensado delimitar, antes de comenzar nuestra investigación, las principales modalidades por las que intentaremos comparar a estos dos poetas. Al tratarse de un enfoque comparativo de las afinidades espirituales, resultado del método ya mencionado utilizado por Basil Munteanu, consideramos que el segundo paso para avanzar en nuestra operación sería establecer algunos criterios comunes en la manera de dividir el tiempo según la experiencia vivida en el plan ontológico y su expresión artística. En la literatura moderna universal se puede hablar de la transmutación estética de la perspectiva que sitúa al hombre en lo infinito, poniéndolo en relación, de una manera u otra, con lo trascendente. La búsqueda de la trascendencia suele relacionarse en Eminescu y Bécquer con el motivo del tiempo circular¹²: «Din sânul vecinicului ieri / Trăiește azi ce moare»; «Căci toți se nasc spre a muri / Și mor spre a se naște». El tiempo del Lucero, tal como el tiempo del Sol, es el Tiempo que renace de la luz para girar de forma esférica, tal como lo expresa Eminescu en diversas variantes del poema *El Lucero*: «Timp ce se renaște luminat ca să se-nvârtă sferic»¹³; «Unde vecia n-are loc / Să se învârtă sferic» o «Unde vecia n-are loc / Să curgă-n cursu-i sferic»; «Din sânul vecinicului ieri / Trăiește azi ce moare». Esta circularidad Rosa del Conte la denomina «tiempo del cielo»¹⁴. La exegeta italiana subrayaba también la construcción sintáctica inventada por Eminescu: «Viermele vremilor roade-n noi»¹⁵ del poema datado 1879 *În van căta-vefi*.

11. N. Iorga, *Eminescu*, cit, p. 187. «Hay varios Eminescu. El intento de hacer de él, aun sin influencia alguna, una única mentalidad y una única sentimentalidad es totalmente errónea» (traducción nuestra).

12. R. Marian, «*Lumile*» *Luceafărului*, Editura Remus, Cluj-Napoca 1999, p. 94. Es una reinterpretación del famoso poema de Eminescu desde la perspectiva de la semántica del texto.

13. Ivi, p. 180. «Tiempo que renace iluminado para que gire esféricamente» (traducción nuestra).

14. R. Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Ediție îngrijită, traducere și prefață de Marian Papahagi. Cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu Bușulenga. Postfață de Mircea Eliade, Editura Dacia, Cluj 1990, p. 188.

15. Ivi, p. 181. «El gusano del tiempo que nos está royendo por dentro» (traducción nuestra).

La hipótesis sobre la posibilidad de cuantificación del tiempo de la experiencia humana es antigua. Solomon Marcus, al hablar del tiempo, decía que estamos en una situación delicada: puesto que nos encontramos en el interior del tiempo resulta que nos es difícil observarlo¹⁶. Sin embargo, Eminescu crea imágenes poéticas espacio-temporales abstractas que nos proyectan en una perspectiva cósmica:

Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri (*Trecut-au anii*)

Că mii de ani i-au trebuit / luminii să ne ajungă (*La steaua*)

Oricâtă vreme au trecut / De atunci și pân-acum (*O stea în reci nemărginiri*)

Au nu știți voi că mii de ani / Sunt astăzi de când moare luna? (*De ce regina nopții*)

Ai căruia ani și margini numai cerul le cunoaște.... / An cu an împărăția tot mai largă se sporește, / Iară flamura cea verde se înalță an cu an... (*Scrisoarea III*)

Nu era azi, nici mâine, nici ieri, nici totdeauna (*Rugăciunea unui dac*)

Sunt ani la mijloc și-ncă mulți vor trece / Din ceasul sfânt în care ne-nălțăm
(*Sunt ani la mijloc*)

La inmensidad temporal de los miles de años es sugerida junto con la rapidez con la que pasan los segundos para los humanos:

Porni Lucefărul. Creșteau / În cer a lui aripe / Și căi de mii de ani treceau / În tot atâtea clipe. (*Luceafărul*)

Una idea semejante, expresada de otra forma, la encontramos en la *Rima V* de Bécquer:

Yo busco de los siglos / las ya borradas huellas / y sé de esos imperios / de que ni el nombre queda

Pero en cuanto a la abundancia de las imágenes metafóricas creadas por Eminescu, tan singulares no hay correspondencia en Bécquer:

16. S. Marcus, *Paradigme universale*, Paralela 45, Pitești 2011, p. 577.

Mumia timpului (Eminescu, *Resignațiune*)

Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare, / Doar ceasornicul urmează
lung-a timpului cărare (Eminescu, *Scrisoarea I*)

Acele zâne ce străbat / Din timpurile vechi (*Pe lângă plopii fără soț...*)

Astfel un veac de altul se înnoadă / De-atunci trecură anii – de cinci ori zece
(*Mă-ntreb în sine-mi unde este slava*)

El tiempo circular del que hablaba Rodica Marian o Rosa del Conte con respecto a Eminescu está interpretado por Solomon Marcus desde otra perspectiva. Los versos «Din sânul vecinului ieri / Trăiește azi ce moare / Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăși soare» remiten directamente a la ley de la conservación de la energía, gran novedad científica que data del año 1842, según apuntaba Aurel Avramescu citado por Solomon Marcus¹⁷.

El eminescianismo del que hablan los eminescólogos incluye, entre otros rasgos, el sentimiento humano del tiempo. Eminescu y el eminescianismo forman parte de la conciencia cultural-nacional de cada rumano. Este tipo de búsqueda de la perfección, la inspiración, la lucidez y la meditación filosófica acerca del tiempo las encontramos igualmente en Bécquer. Según Georges Poulet, el elemento constituyente de la temporalidad es el instante. En su libro *Études sur le temps humain*, vol. IV, estudio importante para la evolución de las ideas en el siglo XX, el autor francés analiza a los románticos ingleses, de los cuales afirma que estaban fascinados «par toute la variété d'expériences spécifiquement temporelles, dont ils se découvraient être les sujets, et spécialement par celles qui, en raison de leur caractère anormal, se manifestaient avec une grande force dans la conscience»¹⁸. Georges Poulet localiza fenómenos de la temporalidad en algunos escritores, los define, los describe, los explica. Por ejemplo, habla del tiempo humano y del tiempo «supra humano», este último denominado eternidad, que no es una simple infinidad de duración («n'est pas simplement une somme infinie de durée»¹⁹). Esta es la eternidad de la poesía de los poetas medievales, barrocos o clásicos. Los románticos, sin embargo, anhelan la eternidad personal, subjetiva. «Paradoxalement ce qu'ils firent, fut d'incarner l'éternité dans le temps, dans leur expérience personnelle du temps»²⁰.

17. Ivi, p. 834.

18. G. Poulet, *Études sur le temps humain, IV: Mesure de l'instant*, Plon, Paris 1964, p. 164.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

Para establecer las afinidades afectivas entre Eminescu y Bécquer en este sentido indicado por Poulet nos hemos detenido ante algunos versos en los cuales las palabras de la zona conceptual *tiempo* son en rumano *vreme*; *oră/oară/ceas*; *clipă*; *azi*; *ieri*; *mine*; *vecinicie/eternitate*²¹.

Con respecto a la palabra rumana *vreme*²² hay que delimitar el verso de los famosos poemas eminescianos *Glossa* y *Revedere: Vreme trece, vreme vine*²³ (expresión casi canónica) de las expresiones con la palabra etiqueta *vreme*²⁴ que se refieren a la zona conceptual tiempo atmosférico: *vremea-i a ploaie*²⁵ se dice en el lenguaje coloquial cuando el cielo está nuboso. Hay también algunos giros como *a se așterne/a se pune/a se așeza pe vreme* o *a trage a vreme*²⁶, regionalismos que significan «hace mal tiempo, con lluvia o nieve, ventisca» o «se presiente un cambio atmosférico». Podríamos añadir, desde el punto de vista estilístico y sociolingüístico, que en rumano la palabra *vreme*²⁷ se emplea en fórmulas de saludo: con *bună vremea*²⁸ saludaban los moldavos en su dialecto y «Bună vremea, măi copile...»²⁹ escribía Eminescu en *Călin. File din poveste*.

La palabra *vreme* «tiempo» es empleada por el poeta rumano en un poema de forma elegíaca, en octosílabos trabajados con majestuosidad:

Și mi-i ciudă cum de vremea / Să mai treacă se îndură / Când eu stau șoptind
cu draga / Mână-n mână, gură-n gură. (*Singurătate*)

El eje temporal *ayer* – *hoy* – *mañana* aparece en Eminescu bajo varias perspectivas. Según la idea filosófica del presentismo³⁰, el presente por siempre es *hoy*:

Cu mâine zilele-ți adaogi, / Cu ieri viața ta o scazi, / Și ai cu toate astea-n
față / De-a pururi ziua cea de azi. (*Cu mâine zilele-ți adaogi*)

21. Tiempo; hora; instante; hoy; ayer; mañana; eternidad (traducción nuestra).

22. Tiempo (traducción nuestra).

23. El tiempo viene y va (traducción nuestra).

24. Tiempo (traducción nuestra).

25. Está a punto de llover (traducción nuestra).

26. Cambiar de tiempo (traducción nuestra).

27. Tiempo (traducción nuestra).

28. Buenos días (traducción nuestra).

29. Buenos días, chaval (traducción nuestra).

30. «Selon le présentisme, seul le moment présent et les objets qui s'y trouvent existent ; le passé n'existe plus et le futur pas encore, les objets passés ont cessé d'exister et les objets futurs existeront lorsqu'ils deviendront présents. C'est pourquoi le voyage dans le temps est impossible». Jiri Benovsky, *Le voyage dans le temps*, 2015, p. 21-22, (http://www3.unifr.ch/unifr-com/fr/assets/public/uploads/redaction/Universitas/Archives/uf_dec_15.pdf).

El eterno “ahora” del que hablaba Goethe existe también en Bécquer, en *Rima LVI*, revelado en matices más pesimistas. Vivir le resulta a veces muy aburrido si se trata de una vida muy rutinaria:

Hoy como ayer, mañana como hoy, / ¡y siempre igual! / Un cielo gris, un horizonte / y andar,...andar

En ambos poetas se agudiza la idea del tiempo irreversible, y con esa la importancia de cada día, de cada hora, de cada instante, sobre todo cuando los poetas confiesan que han perdido su amor, su juventud:

Pierdut e totu-n zarea tinereții / Și mută-i gura dulce-a altor vremuri, / Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec! (*Trecut-au anii*)

¡Excelente imagen del tiempo que crece, relacionada con la idea de la oscuridad, que nos hace pensar en la vejez, en la muerte! La exclamación del final del poema es equivalente a un *memento mori*.

Los versos en rimas consonantes y el aspecto de copla sugieren el deseo ardiente del Lucero de volverse mortal:

Reia-mi al nemuririi nimb / Și focul din privire, / Și pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire. (*Luceafărul*)

Como para el Lucero, un día o una hora de amor compartido son suficientes para el poeta enamorado:

O zi din viață să-mi fi dat, / O zi mi-era de-ajuns / O oră să fi fost amici / O oră, și să mor (*Pe lângă plopul fără soț...*)

Din orice clipă trecătoare (Eminescu, *Cu mine zilele-ți adaogi*)

Ce mi-a fost dat să-l strâng o clipă-n brață? (*Gândind la tine*)

O dată te-am văzut - o clipă numa (*Pe gânduri ziua*)

Deodată te văzui...o clipă numa (*Ușoare sunt viețile multora*)

Cuando volvemos las fugaces horas / Del pasado a evocar (Bécquer, *Rima LIV*)

Yo busco de los siglos / las ya borradas huellas / y sé de esos imperios / de
que ni el nombre queda (Bécquer, *Rima V*)

Eminescu y Bécquer nos recuerdan que la vida es efímera y huidiza. En muchos de sus versos traspasa la idea del tiempo fugaz, de lo efímero. No es algo nuevo, porque este sentimiento es común a muchos poetas, sea cual sea su lengua o su época. Son nuevas y específicas las formas expresivas, el estilo. Así, por ejemplo, la palabra rumana *clipă* sería en it. *attimo*; sp. *instante*, *momento*, *segundo*; fr. *momento*. En rumano *clipă* es una palabra transfigurada poéticamente en la imagen ideal del tiempo:

Nu e păcat / Ca să se lepede / Clipa cea repede / Ce ni s-a dat? (*Stelele-n cer*)

Și se duc ca clipele, / Scuturând aripele. (*Ce te legeni*)

El instante (rum. «*clipa*») puede adquirir significación histórica, objetiva:

Într-o clipă- poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri (*Scrisoarea I*)

Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată (*Scrisoarea I*)

Ci-ntr-o clipă gându-l duce mii de veacuri înainte (*Scrisoarea I*)

În orice timp au clipa lor cu soare / Și-n orice zi le-apare aurora (*Ușoare sunt
viețile multora*)

La imagen *clipă suspendată* «instante suspendido» de *Sărmanul Dionis* aparece también en *Scrisoarea I* con el mismo sentido: «lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată»³¹:

Măști de-o zi pe-o lume mică ce se măsură cu cotul, / În acea nemărginire
ne-nvârtim uitând cu totul / Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,
/ Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată. (*Scrisoarea I*)

O, para el que se siente feliz, parece que los años se vuelven instantes y al revés, siempre que se trate de “dulces instantes”:

31. «El mundo entero es un instante suspendido» (traducción nuestra).

Anii tăi se par ca clipe / Clipe dulci ce par ca veacuri (*O, rămâi*)

Visându-se-ntr-o clipă cu anii înapoi (*De câte ori, iubito*)

O clipă-n brațe te-am ținut ... / Redă-mi comoara unei clipe / Cu ani-i de păreri de rău (Eminescu, *Te duci...*)

Los años pueden volar, tanto en Eminescu: «De-aceea zboare anu-acesta» (*Cu mine zilele-ți adaogi*), como en Bécquer: «Y ayer..., un año apenas / Pasado como un soplo» (*Rima XL*).

Pero también las horas alcanzan importancia y dimensión impresionantes: «Și într-un ceas gândești la viața toată» (Eminescu, *Sonete I*).

Para reflejar el tiempo en sus poemas, Bécquer utiliza los siguientes conceptos: *tiempo* (sinónimo de *instante*, *momento*), *mañana*, *tarde*, *breve noche* (significando *un momento*, *un instante*), *año*, *instante*, *momento*, *siglo*, *hoy*:

Sólo sé que nos volvimos / los dos a un tiempo (*Rima XXIX*)

¿Quién reunió la tarde a la mañana / Lo ignoro: sólo sé / Que en una breve noche de verano / Se unieron los crepúsculos y...fue. (*Rima XXXII*)

Me apoyé contra el muro, y un instante / La conciencia perdí de donde estaba (*Rima XLII*)

Me incliné un momento (*Rima XLII*)

Pues amémonos hoy mucho, y mañana / Digámonos ¡adiós! (*Rima LVIII*)

La contemplé un momento (*Rima LXVI*)

Hoy la tierra y los cielos me sonríen, / hoy llega al fondo de mi alma el sol / hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado... / ¡hoy creo en Dios! (*Rima XVII*)

cual hoy por ayer, por hoy mañana, / Volveremos los dos a suspirar (*Rima LIV*)

Hoy como ayer, mañana como hoy, / ¡y siempre igual! (*Rima LVI*)

juraría que he condensado un siglo en cada día (*Rima LVII*)

Al ver mis horas de fiebre / E insomnio lentas pasar (*Rima LXI*)

salen a perseguirme los recuerdos / de las pasadas horas (Rima *LXIII*)

Mas hoy la llamo en vano, y oigo al tiempo / que le agotó decir (Rima *LXIV*)

La dimensión semántico-temporal relacionada con la condición existencial del poeta es llamada «armonia înveșnicirii»³² ya que, el mismo Eminescu, en *Sărmanul Dionis*, dice: «Și sufletul nostru are veșnicie în sine». Esta particularidad de la eternidad (înveșnicire) pertenece a los dioses, a la divinidad: «te-oi duce veacuri multe»³³ (*Luceafărul*). En Bécquer encontramos una actitud semejante: «yo, en fin soy espíritu»; «indefinible esencia» (Rima *V*). En *Memento mori* el poeta rumano crea una impresionante imagen en el verso: «Timpul mort și-ntinde membrii și devine veșnicie».

Dumitru Caracostea, en *Arta cuvântului la Eminescu*, en el capítulo XI, habla de “expresiones rítmicas” para reconstruir el sentimiento del tiempo³⁴:

San Marc sinistru miezul nopții bate. / Cu glas adânc, cu graiul de Sibile, / Rostește lin în clipe cadențate. (*Veneția*)

En el *Diccionario de la lengua poética de Eminescu* coordinado por Tudor Vianu abundan los ejemplos de palabras clave, elementos importantes del lenguaje poético eminesciano. Entre las palabras dominantes con función intensiva de la expresión poética relativa al tiempo distinguimos: *vechi*³⁵, *etern* (*veșnic*)³⁶, empleadas por Eminescu como epítetos no solo con su sentido propio, el de dimensión temporal: «Okeanos izbește-n ziduri *vechi* / Sunând din valuri» (*Veneția*) sino con varias connotaciones: «Vai, tot mai visezi la anii când visam în Academii / Ascultând pe *vechii* dascăli cîrpocind la haina vremii» (*Scrisoara II*), donde el adjetivo epíteto significa viejo, anciano, mayor. Notemos, en conclusión, como uno de los recursos lingüísticos preferidos por Eminescu, la adje-

32. C.N. Străchinaru, *Mihai Eminescu și Gustavo Adolfo Bécquer*, Editura StudIS, Iași 2016, p. 19. «la armonía de la eternidad» (traducción nuestra).

33. Ivi, p. 37.

34. «Sentimentul timpului fiind hrănit de totalitatea experienței poetice, este cea mai caracteristică formă internă pentru întregul sentiment de viață». D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, Ediție îngrijită, note, addendă bibliografică și indice de nume de Nina Apetroaie. Studiu introductiv de Ion Apetroaie, Junimea, Iași 1980, p. 284. «El sentimiento del tiempo se nutre de la totalidad de la experiencia poética, es la más característica forma interna para el entero sentimiento de vida» (traducción nuestra).

35. Antiguo (traducción nuestra).

36. Eterno (traducción nuestra).

tivación audaz e inesperada. Con respecto a esta problemática, Gonzalo Sobejano en su libro *El epíteto en la lírica española*, nos presenta una tipología y una historia del epíteto en la poesía española, opinando que «siendo el epíteto, como se ha recalcado en muchas ocasiones, uno de los más relevantes índices estilísticos de expresividad subjetiva, es evidente su importancia para caracterizar, particularmente, el estilo de un poeta lírico»³⁷.

Conclusión

Nuestras lecturas paralelas de Eminescu y Bécquer nos revelan cierta actitud hacia el universo y una tonalidad semejante en el tratamiento del tiempo. Como registro emocional del lirismo reflexivo notamos en ambos poetas la lucidez madura. En Eminescu destaca la búsqueda constante de innovación.

Preocupados por la capacidad de la lengua de informar sobre el mundo, los grandes poetas han estado siempre interesados por los estudios científicos y la teoría del conocimiento, entre esos los filosóficos. Los poemas de meditación filosófica acerca del tiempo y sus connotaciones en Eminescu y Bécquer se revelan tanto más interesantes cuanto más se opere con criterios comunes de análisis, cuyo elemento unificador se centre en la manifestación connotativa: «Urmărită în cadrul unui text literar, conotația își revelă capacitatea de a semantiza totalitatea materialului verbal și de a înmulți, astfel, planurile lecturii...»³⁸.

¿Podríamos hablar de afinidades afectivas y culturales en Eminescu y Bécquer? A ambos poetas los rumanos y los españoles los consideraron dos príncipes de las letras románicas: forman parte de la conciencia cultural-nacional de su pueblo. El universo mental de los pueblos románicos está reflejado en su obra y la intertextualidad nos ayuda a descifrarlo e interpretarlo.

Eminescu y Bécquer están muy cerca en la literatura universal por su destino, su sensibilidad, los códigos lingüísticos afines y su lirismo romántico.

37. G. Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, segunda edición revisada, Gredos, Madrid 1970, p. 165.

38. M. Carpov, *Captarea sensurilor*, Editura Eminescu, București 1987, p. 102. «Analizada en un texto literario, la connotación revela la capacidad de semantizar el entero material verbal y multiplicar, de este modo, los niveles de lectura...» (traducción nuestra).

Bibliografia

Textos de referencia

- M. Eminescu, *Poezii III*, Ediție critică de D. Murărașu, Editura Minerva, București 1982.
M. Eminescu, *Poesii alese/Poesías escogidas*. Prefață, selecție și traducere/prólogo, selección y traducción de Mario Castro Navarrete, Editura Vasiliana '98, Iași 2016.

Bibliografia critică

- G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, Presses Universitaires de France, Paris 1963.
J. Benovsky, «Le voyage dans le temps», in *Universitas, Le Magazine de l'Université de Friburg*, Suisse, décembre 2015/02, p. 21-22, (http://www3.unifr.ch/unicom/fr/assets/public/uploads/redaction/Universitas/Archives/uf_dec_15.pdf, consultado el 10.08.2017).
M. Bucă, M. Cernicova, *Dicționar de câmpuri frazeologice*, Editura Pescăruș, Pantelimon 2015.
Z. Dumitrescu Bușulenga, *Valori și echivalențe umanistice. Excurs critic și comparatist*, Editura Eminescu, București 1973.
D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, Ediție îngrijită, note, addendă bibliografică și indice de nume de Nina Apetroaie. Studiu introductiv de Ion Apetroaie, Junimea, Iași 1980.
M. Carpov, *Captarea sensurilor*, Editura Eminescu, București 1987.
R. Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Ediție îngrijită, traducere și prefață de Marian Papahagi. Cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu Bușulenga. Postfață de Mircea Eliade, Editura Dacia, Cluj 1990.
M. Călinescu, *Confesiunile Sfântului Augustin și problema timpului* (I; II), în *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Humanitas, București 2017.
D. Diaconu, *Lecturi hispanice*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași 1995.
N. Iorga, *Eminescu*, Editura Junimea, Iași 1981.
D. Irimia, *Limbaul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iași 1979.
D. Irimia, *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor postume*. Vol. I-IV, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași 2006.
C. Kerbrat Orecioni, *La Connotation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1977.
R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid 1981.
N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*, Paralela 45, Pitești 2008, p. 377-409.
S. Marcus, *Paradigme universale*, Paralela 45, Pitești 2011.
R. Marian, *“Lumile” Luceafărului (o reinterpretare a poemului eminescian)*, Editura Remus, Cluj-Napoca 1999.
A. Marino, «La réception de M. Eminescu. Quelques aspects méthodologiques», in *Cahiers roumains d'études littéraires*, n. 4/1985, pp. 109-115.
B. Munteanu, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire. Problèmes. Recherches. Perspectives*, Didier, Paris 1967.
G. Munteanu, *Eminescu și eminescianismul*, Editura Minerva, București 1987.
I. Oancea, *Semiostilistica (Unele repere)*, Editura Excelsior, Timișoara 1998.
I. Oancea, *Poezie și semioză*, Editura Marineasa, Timișoara 1999.
G. Poulet, *Études sur le temps humain, IV : Mesure de l'instant*, Plon, Paris 1964.
M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, Editura Minerva, București 1984.
G. Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, segunda edición revisada, Gredos, Madrid 1970.
C.N. Străchinaru, *Mibai Eminescu și Gustavo Adolfo Bécquer*, Editura StudIS, Iași 2016.
T. Vianu, *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1968.

El “olvidado” Antonio de Guevara y su Relox de príncipes. Revaluación de su importancia dentro de la historia de la literatura

Andrei Iulian Din

Universidad Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract

Our intention is to put up for discussion the importance of one of the most prolific, yet forgotten figures in the history of the Spanish literature: Antonio de Guevara. He was the most popular author of the 16th century Europe and one of the most influential scholars of his time. Known mostly for his *Reloj de Príncipes* -of which we will make use to illustrate the novelty of his work-, he goes against the literary canon ignoring all rules and offering another way of conceiving literature. In many ways, he could be considered as one of the fathers of modern novel, with a legacy that reaches authors such as Cervantes, La Fontaine, and many others along history. Exploring the literary universe of Guevara could shed light upon our overall understanding of the Spanish literature and, perhaps, even of the Western literature.

Keywords

Spanish Golden Age, fictional narrative, A. de Guevara.

1. Breve biografía de Antonio de Guevara

Antonio de Guevara y Noroña (1480-1545) nace en la localidad cantábrica de Treceño en el seno de una familia noble procedente de las Asturias de Santillana. Gracias a su posición social, pudo llegar a la corte en 1492 en calidad de paje del infante Don Juan aprendiendo todo lo que pudo sobre la vida de palacio, que más tarde relacionará con el vicio y la corrupción del alma. Al morir la

reina Isabel la Católica ingresa en la orden de San Francisco, el motivo es susceptible a interpretación, pudiendo ser por convicción religiosa o para buscar prestigio¹. Interviene a favor del emperador en la guerra de los Comuneros, consolidando su fama de buen orador anteriormente cobrada entre los frailes de su Orden; por estas razones y por el peso de su familia, Carlos I le nombrará predicador y cronista oficial de la corte en 1521². Obtuvo una plaza en el Consejo de la Inquisición de Toledo y después fue nombrado Inquisidor de Valencia, pasando a ser Obispo de Guadix en 1528³. En 1536 es nombrado Obispo de Mondoñedo y es en este periodo cuando la salud de Guevara va empeorando, hasta que, finalmente, fallece en el mismo lugar en 1545.

2. *El Relox de Príncipes*

Una de las obras más representativas del autor que nos ocupa es, sin duda, el *Relox de Príncipes*. Le dedica tanto esmero y dedicación a la obra, que incluso llegan a llamarle «Marco Aurelio» por girar toda la obra en torno a dicho emperador romano y ser este el supuesto narrador de la historia. Desde un primer momento, Guevara nos advierte que encuentra un manuscrito en uno de sus viajes a Italia y que, traduciéndolo del griego al latín y después al romance, pretende ser un mero traductor de las confesiones del emperador Marco Aurelio. No es el único que hace uso de esta superchería, ya que era un procedimiento usado frecuentemente por los autores de libros de caballerías e incluso más tarde por el mismo Cervantes. El *Relox* se publica en 1529 en Sevilla en la versión que conocemos hoy, aunque antes ya había aparecido por separado el *Libro de Marco Aurelio* y fragmentos sueltos del *Relox*.

La obra es, en su conjunto, el resultado de una ósmosis entre la vasta cultura del autor, teniendo fuentes en Plutarco, Séneca, Diógenes Laercio, San Agustín, San Isidoro, etc. y su imaginación, que harán del *Relox* una obra narrativa llena de ficción. Esta pretende ser un manual de comportamiento y mora-

1. Cfr. J.L. Alborg, *Historia de la literatura española*, tomo I, Gredos, S.A., Madrid 1992², p. 726.
2. Cfr. S.A. Vosters, *Antonio de Guevara y Europa*, 1ª ed., Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2009, p. 18.
3. Cfr. M. Martínez Burgos, *Edición, prólogo y notas*, in Fr. A. de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, 4ª edición, "Clásicos Castellanos", Espasa-Calpe, S.A., Madrid 1975², p. XIV.

lidad que refleje la imagen del "príncipe modelo" en tres grandes áreas: (1) cómo ser buen cristiano, (2) la familia y (3) el gobierno de la república. Este modelo de comportamiento podía extrapolarse a cualquier individuo de cualquier clase social, aplicándose a su propia vida y las decisiones que pudiera tomar. Es decir, la obra usa a un personaje – el héroe – que, tomando en ciertas situaciones – dentro de un mundo ficticio – determinadas decisiones, pretende mostrar «la verdad» y educar a los lectores en el arte del vivir. El mismo título de la obra es representativo, ya que todo el contenido sería un reloj que nos marca el compás de cómo vivir, pensar y actuar de manera sabia, guiándonos en nuestro día a día.

En las cartas ficticias que Marco Aurelio envía a distintos destinatarios existen alusiones críticas a temas de la actualidad política y social de la época. Encontramos un ejemplo en el archiconocido episodio del *Villano del Danubio*; un rústico se dirige al senado de Roma para manifestar sus quejas sobre los abusos de los gobernantes romanos en su tierra. El discurso es una defensa a la libertad y la convivencia pacífica, y también una dura crítica referente al gobierno injusto en las colonias. Lo que Guevara pretendía por boca del rústico era criticar las malas acciones de los conquistadores españoles en América y, de manera indirecta, hacer reflexionar al emperador. Cabe decir que el concepto de la paz como camino hacia el progreso y la crítica hacia cualquier tipo de imperialismo siguen teniendo validez incluso en nuestros días.

La obra en su conjunto es compleja, (incluida la imagen de Marco Aurelio, el narrador narrado), está llena de anticipos de barroquismo, antítesis, paralelismos, ficción, didactismo, alusiones e ironías llenas de humorismo, moral mundana y otros elementos que nos hacen dudar sobre cómo calificar al autor o a qué movimiento o corriente asociarlo, tanto que ha dado lugar a opiniones muy dispares entre la crítica; unos lo califican de «medievalista» (María Rosa Lida), «vanidoso» (Américo Castro), «tautológico» (Menéndez y Pelayo) y de no ser «muy valioso» (Juan Luis Alborg), de tener una «cultura confusa» y de ser un simple autor «a la moda», mientras que otros (Menéndez Pidal, Ángel Valbuena Prat, Francisco Márquez Villanueva) valoran su estilo, sus ideas, su atrevimiento a romper con las normas, su novedad en lo referente a la ficción y su gran influencia en autores y corrientes posteriores⁴.

La Edad Media había desprestigiado todo lo que fuera fantasía al desnudo (es decir, sin vestiduras morales), pero la moda erasmiana había ido aún más

4. Véanse, en la bibliografía del presente trabajo, los estudios referentes de los autores mencionados.

lejos en su hostilidad contra la ficción: para salvar la regla de sólo contar la verdad eran viables dos únicas escapatorias: o narrar una historia «autobiográfica» (solución que hallará su plasmación genial en el *Lazarillo*, cuyo descubrimiento fue un nuevo género), o tomar una historia ya relatada por otro autor, desentendiéndose así de su verdad ficticia. Guevara practicó ambas apelaciones⁵.

3. Revaluación de la importancia de Guevara

Guevara pertenece a una época en la que vemos como una élite prehumanística empieza a crear un puente de transición entre la cultura medieval y renacentista:

Creemos que todo el siglo XV y los primeros años del siglo XVI constituyen en nuestra literatura un largo periodo en el que van madurando unas formas tardomedievales y asimilándose la renovación que trajo el humanismo italiano. En algo más de cien años no se perciben rupturas abruptas sino progresiva perfección de un instrumental literario y ahondamiento en la capacidad expresiva y comprensión del mundo⁶.

En este periodo de transición, el acceso a la alta cultura lleva el sello de abuso del criterio de autoridad, quedando restringida a la casta escolástica – por y para los «profesionales» –, ya que exigía un tratamiento muy escrupuloso de los temas o autores tratados. Además, la verosimilitud aristotélica era un pilar del método científico de la élite intelectual, siendo un tema no susceptible a interpretación o cambio. Toda la cultura medieval era, además, una cultura de vigilia, de día y de luz, que no otorgaba credibilidad a los resultados de todo lo que tuviese la connotación del sueño⁷, de la noche o la ficción, que, por el contrario, eran temas que estaban bien vistos por el lector no especialista, al que le proporcionaban una amena evasión de la realidad. Como veremos, Guevara es uno de los que se oponen a este statu quo e intenta proponer otro tipo de literatura y otra manera de abordar la alta cultura.

5. A. Rallo Gruss, *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Cupsa Editorial, Madrid 1979, p. 309.

6. F.B. Pedraza Jiménez; M. Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, “Ariel Letras”, Editorial Planeta S.A., Barcelona, 2012², p. 39.

7. Cfr. A. Rallo Gruss, *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, cit., p. 25.

Podríamos considerarle un escolástico o un humanista, un letrado cuya cultura nace fuera de lo clerical⁸ o un teólogo que trata primorosamente los temas que le ocupan, pero nos engañaríamos, ya que estas descripciones no pueden aplicarse a Guevara. Lo que sí encontramos en él es una complejidad difícil de encasillar, ya que representa el espíritu transitorio de su época, una época de cambio en la que no podemos utilizar sin muchos matices los términos de «medieval» o «moderno».

Guevara toma la antigüedad clásica, la «vulgariza» y la divulga⁹ para el deleite y entretenimiento del pueblo y, a la vez, también lo hace con intención de educar al lector usando lo clásico con fin lúdico y ornamental, tomándose libertades con las Buenas Letras¹⁰ y siendo así uno de los primeros autores europeos que da la espalda a la teoría consagrada¹¹. Olvida el concepto aristotélico de verosimilitud, prefiriendo la falsificación con carácter paródico y didáctico. Trata también temas que son el espejo del mundo del hombre¹² – el arte del comer, beber, andar... –, burlándose discretamente de la estrechez intelectual de su época; por ello, será repudiado por la elite conservadora, tachándole de no tener rigor científico y de pronunciar falacias, de llenar el texto de menciones falsas sobre filósofos, citas, cronologías... Véanse, por ejemplo, las *Epístolas Censorias* (1540) de Pedro de Rhúa, donde aparecen duras críticas hacia Guevara y su obra por no tener dicho rigor científico. La crítica, sin embargo, no afectó a Guevara lo más mínimo, ya que siguió teniendo gran popularidad y aceptación entre los que podían permitirse la producción de la imprenta.

Nuestro autor pisa el terreno de la ficción moderna, siendo pionero de lo que conocemos hoy como «novela» e introduciendo, por ejemplo, el delirio de la historia – esto es, engañar y dejarse engañar – creando un mundo narrativo propio y haciendo uso de varios personajes para ello, oponiéndose a la historia. Su impacto en las generaciones posteriores es evidente – véase Cervantes u otros autores del Siglo de Oro –, y no sólo en España, sino también fuera: Eufuismo, La Fontaine¹³. Fue un espíritu creador, un prosista personalísimo, con un estilo prebarroco y manierista¹⁴, pintoresco, brillante y ameno para unos

8. *Ibid.*

9. *Ivi*, p. 71.

10. Cfr. F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, S.A., Madrid 1973, p. 190.

11. *Ivi*, p. 192.

12. *Ivi* p. 207.

13. *Ivi*, p. 233.

14. A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, vol. I, Gustavo Gili - Editor, Barcelona 1937, p. 424.

y prolijo para otros, que no vaciló en manifestar su desdén por las normas, atreviéndose a escribir para el pueblo, respondiendo a sus «necesidades»; por ello, creemos, tuvo tal éxito en Europa.

La aportación esencial de los humanistas fue el estilo. Eran retóricos y oradores y descubrieron para occidente el encanto de la frase bien construida, de amplio vuelo; la gracia de la comparación pertinente; la imagen certera y al mismo tiempo transparente... Claro que esto derivó pronto en un amaneramiento que encorsetaba la expresión y le confería un aire de pedantería y rigidez. Es el destino inevitable de todo movimiento que se convierte en una escuela, y el humanismo es, por su origen y esencia, el más escolar de los movimientos culturales¹⁵.

«Guevara escribe para la inmensa caterva de lectores creada por la imprenta reciente, para el gran público» que acaba de nacer¹⁶, que no encuentra relación alguna entre la doctrina de los escritos ascéticos medievales y la vida civil, cotidiana.

Pero es también Guevara quien abraza, casi como una ascética, el nuevo profesionalismo de escribir en función del lector, aceptando su realidad humana de ser que pide a la literatura un respiro en el ajetreo cotidiano de su vida. Quien atreve, además, con máxima lucidez que canalizar dicho compromiso hacia esferas superiores de arte constituye un quehacer literario de la más alta dignidad y exigencias¹⁷.

También habría que hacer aquí un inciso y mencionar que mediante el uso del romance en los escritos que tratasen lo que antes era temática abordable solo en latín, se acercaron ciertos autores más aún a aquellos que tenían acceso a sus obras. El romance podía expresar mejor el espíritu de la época y empatizar con la realidad mucho mejor que el latín, con el que los letrados ya no se sentían tan identificados porque la mentalidad medieval, vertical y jerárquica, poco a poco va cambiando hacia la horizontalidad y el antropocentrismo; véase, por ejemplo, el cambio de perspectiva en cuanto al concepto de la nobleza, que como el mismo Guevara decía, puede obtenerse mediante actos meritorios y no mediante un título heredado

15. F.B. Pedraza Jiménez; M. Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, cit., p. 43.

16. J.L. Alborg, *Historia de la literatura española*, cit., p. 733.

17. F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, cit., p. 257.

Conclusiones

El canon literario olvida, a veces, que la Historia de la Literatura es una cadena y que cada eslabón tiene su función. Creemos que el “eslabón Guevara” ha caído en un olvido rotundo sin merecerlo, ya que jugó un papel muy importante en la divulgación de la lengua y del espíritu castellano del siglo XVI, aportando también su originalidad dentro del campo de la literatura y del pensamiento europeo e influyendo a autores como Cervantes, La Fontaine o corrientes como el Eufuismo. En cualquier época encontramos autores que a primera vista no han tenido la misma transcendencia que otros, sin embargo, vemos pertinente una reflexión sobre esta conjetura, ya que para comprender algo en su conjunto es necesario un escrutinio del mayor número posible de detalles. Solo así podremos entender de manera más eficaz y completa, o teniendo otra perspectiva -como diría Ortega-, la historia de la literatura en Occidente.

Bibliografía

Bibliografía crítica

- J.L. Alborg, *Historia de la literatura española*, vol. I, Gredos, S.A., Madrid 1992².
- A. Castro, «Antonio de Guevara. Un hombre y un estilo del siglo XVI», in *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, año 1, n. 1, Enero-Abril 1945, pp. 46-67, (<http://www.filosofia.org/cla/gue/1945cast.htm>, consultado el 1 de septiembre de 2017).
- M.R. Lida, «Fray Antonio de Guevara. Edad Media y Siglo de Oro español », in *Revista de Filología Hispánica*, VII (1945), pp. 346-388.
- F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, S.A., Madrid 1973.
- R. Menéndez Pidal, *Antología de prosistas españoles*, “Colección Austral”, Espasa-Calpe, Madrid 1964².
- M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Casa editorial Bailly/Bailliere, Madrid 1915.
- F.B. Pedraza Jiménez, M. Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, “Ariel Letras”, Editorial Planeta, S.A., Barcelona 2012².
- A. Allo Gruss, *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Cupsa Editorial, Madrid 1979.
- Á. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, vol. I, Editor Gustavo Gili, Barcelona 1937.
- S.A. Vosters, *Antonio de Guevara y Europa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2009.

Identidades rasgadas en el cine español sobre la inmigración

Olivia Narcisa Petrescu
Universidad Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract

The present paper aims at presenting the significance of immigration and its social and cultural consequences, as depicted in the recent Spanish cinema. Despite of the fact that the issue of migration has been one of the recurrent themes for literature, cinema, and breaking news around the world, it has also involved a permanent rethinking and recalibrating of aesthetic paradigms. In this regard, we point out some characteristics of the most relevant Spanish cinema about immigration of the last two decades, revealing fictional or real challenges, according to different film directors' perspectives.

Keywords

Spanish cinema, torn identities, immigration, social and cultural meanings

1. La migración y el cine en la sociedad española actual

El tema de la migración es uno de los recurrentes en la literatura y el cine de casi todas las culturas y sociedades, pero en los últimos años ha sido noticia constante en los medios de comunicación, determinando un firme replanteamiento de paradigmas estéticos, económicos y sociales. Es más, creemos que los horizontes que se abren en el siglo XXI, tanto reales como de ficción, apuntan hacia un nuevo tipo de discurso, mucho más anclado en la actualidad de nuestros días. Consecuentemente, se reclama una exégesis detallada de varios aspectos, que parten de unos espacios y motivos determinados y llegan a otros efectos y problemas de identidad que aún están por revelarse.

Cierto es que la consolidación de la visión fílmica contemporánea se debe cada vez más al hecho de que los más reputados guionistas son también escri-

tores de primer rango a nivel mundial. Bastaría con mencionar al británico de origen japonés, Kazuo Ishiguro, galardonado el pasado 5 de octubre con el Premio Nobel de Literatura por «la gran fuerza emocional capaz de descubrir el abismo que surge por debajo del ilusorio sentido de conexión con el mundo», aspecto ineludible si tomamos en consideración las más logradas adaptaciones cinematográficas de sus novelas.

Con respecto al tema de la migración, tanto la realidad colectiva como la individual, con sus diferentes circunstancias e historias ilustran la triste situación denunciada por el ensayista Claudio Guillén: «[...] por este mundo, los desterrados siguen siendo muchos»¹, lo que nos lleva a pensar que la migración es un fenómeno tan perdurable y dramático como la existencia misma. En realidad, la mayoría de los estudiosos destacan dos facetas distintas de la (in)migración: una determinada por razones económicas, y otra, de índole política que se denomina exilio.

Independientemente de cómo se mire, la semántica de la migración y del exilio supone, por lo general, una separación geográfica, espiritual, espacial y temporal de la tierra de origen, adquiriendo múltiples formas existenciales en las que subyacen la marginalidad, el sufrimiento, las rupturas, los desplazamientos y los cambios de todo tipo. Tal fenómeno ha dado lugar a creaciones culturales, sociales, literarias y filmicas diversas, estrechamente relacionadas con el devenir de cada ser humano. Según Guillén, la mayoría de ellos no cuestionan los condicionamientos históricos que afectaron en su día los destinos de los migrantes y exiliados, sino enfocan más bien los valores y fundamentos apreciados como simbólicos para la conciencia histórica y la mentalidad colectiva de cada época.

De hecho, todos los estudios sobre el cine realizado en España en las últimas dos décadas incluyen el tema de la inmigración en la Península, lo que refleja la importancia y la preocupación creciente por un asunto que ya no se puede ignorar. Así, la incorporación, en las películas de muchos directores hispanos, de experiencias, estados, viajes y puntos de vista desde dentro y fuera de los personajes inmigrantes, ha llevado a una posible taxonomía, esbozada por Chema Castiello. En este contexto, las películas españolas se clasificarían en: a) aquellas que integran a los inmigrantes «ya sea como personajes de reparto, ya como simples figurantes»², es decir, como telón de fondo, algo colorido

1. C. Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Tusquets, Barcelona 1998, p. 29.

2. C. Castiello, *Los parias de la tierra: inmigrantes en el cine español*, Talasa Madrid 2005, pp. 15-16.

y más apegado a la problemática de la migración en la actualidad, o bien en b) películas que tienen como protagonistas a los inmigrantes, tanto personajes individuales como personajes colectivos, cuyo papel y actuación enfocan el fenómeno como tema cardinal de la película.

En concreto, la película *Las cartas de Alou* (1990) del director Montxo Armendáriz se considera la primera obra cinematográfica centrada en la experiencia migratoria hacia España de un africano. De todas maneras, la figura del emigrante resultaba familiar e intrínseca para los españoles si consideramos las películas y documentales que habían tratado anteriormente su exilio o migración a Francia, Suiza o incluso América, en la Guerra Civil y Dictadura franquista, aspectos que debatiremos con otra ocasión.

Volviendo a la filmografía rodada en solamente quince-veinte años, bastante o escasa, pero consistente, su impulso se ha debido a la rápida transformación de la sociedad española, causada, en gran parte, por el aumento de población extranjera inmigrante. En otras palabras, España ha dejado de ser un país de emigrantes para convertirse en uno que recibe a inmigrantes. En este sentido, la incorporación de España a la Unión Europea a principios de 1986, la firma del Tratado de Schengen en 1991 y la unificación monetaria europea en el 2000, puesta en marcha en la Península a finales del 2002, seguida por el crecimiento económico del país entre los años 2002 y 2008, el *boom* inmobiliario y la tolerancia manifestada por la cercanía geográfica con África y algunas motivaciones políticas y sociales – la situación en las ciudades autónomas Ceuta y Melilla, la baja natalidad, la ciudadanía comunitaria reconocida a muchos descendientes de europeos afincados en América – determinaron grandes oleadas migratorias a España a partir de los años 90.

No obstante, hace falta matizar los términos que definen a las dos categorías de población ya asentadas en la Península Ibérica: por una parte, tendríamos a los inmigrantes, indocumentados, *sin papeles* o extra comunitarios, procedentes de Europa del Este, África, Asia y Latinoamérica, y por otra parte, se formaría el grupo de los demás extranjeros, expatriados, potenciales residentes, empresarios o jubilados de los países desarrollados como Alemania, Holanda, Gran Bretaña, los Países Nórdicos, etc. Normalmente, esta última categoría apenas se halla presente en el cine de inmigración, porque no plantea mucha preocupación social ni se identifica con el fenómeno del desarraigo por causas económico-políticas, así que no son objeto de nuestro presente análisis.

En lo que concierne la bibliografía sobre el cine de inmigración en España, hay que subrayar que la mayoría son reseñas, artículos de revistas académicas

y capítulos de compilaciones. Por lo general, se suelen comparar dos películas o se encaran sucesivamente uno o varios aspectos filmicos relevantes, como por ejemplo: el género, el tratamiento social, la violencia, el romance intercultural, el espacio y sus divisiones – muros, fronteras, márgenes –, las relaciones sociales y la convivencia entre autóctonos y migrantes. Sin embargo, en la última década se publicaron monografías que abarcan exclusivamente el tema de la inmigración en el cine, entre las cuales enumeramos los estudios de Isabel Santaolalla (2005), Chema Castiello (2005) y Eduardo Moyano (2005), así como las tesinas de maestría de Iván Cavielles-Llamas (2009) y Ana M. López-Aguilera (2010).

Brevemente, Isabel Santaolalla analiza la presencia de la categoría *etnia* o *raza* en el cine español y la visión diacrónica sobre la imagen de los diferentes grupos raciales en el cine que ha supuesto cambios significativos para la identidad española. Asimismo, el libro de Chema Castiello reproduce información sobre cada película que trata el tema de la inmigración en el cine español, incluidos cortometrajes y películas para público infantil. En cada caso se mencionan datos técnicos, sinopsis, detalles sobre los directores y algunas críticas relevantes. Una novedad de la monografía la representaría la incorporación de un apartado sobre los actores y actrices extranjeros que desempeñan los papeles de inmigrantes, lo que concede mucha más autenticidad a las películas.

Más aún, la primera parte del análisis de Eduardo Moyano realiza un recorrido del cine que narra los viajes y estancias de españoles a países o regiones distintas, entre los siglos XIX y XX. A continuación, se analiza generosamente el fenómeno de la inmigración y sus vertientes inherentes: el momento de la llegada y la convivencia; la busca de un trabajo y el desempleo, el racismo, las raíces, la memoria y las relaciones problemáticas entre los autóctonos y los recién llegados. El mismo libro incluye entrevistas con directores y miembros del elenco, así como información sobre los actores extranjeros.

Por último, los trabajos de investigación de Iván Cavielles-Llamas y Ana M. López-Aguilera se proponen exponer los modelos de representación del inmigrante en el cine español desde 1990 a la actualidad para relacionarlos con el debate en torno a cuestiones como las consecuencias de la inmigración en la sociedad española y el replanteamiento de la identidad nacional. Como consecuencia, los dos observan el hecho de que se ha producido una evolución en este tipo de arte, ya que del *thriller* de las primeras películas – como ejemplo citan la película *Bwana* (1996) de Imanol Uribe –, se ha pasado a un cine cada vez más realista, que adopta técnicas documentales y en el que la pre-

sencia de mujeres en la dirección y en el reparto de los personajes es llamativa y digna de enfatizarse – en este caso se destacan los análisis de las películas *Flores de otro mundo* (1999) de Icíar Bollaín y *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu –.

Al mismo tiempo, cabe mencionar el capítulo sobre el cine de emigración española, tomando como modelo la película *Un franco, 14 pesetas* (2005) y *2 Francos, 40 pesetas* (2014) de Carlos Iglesias, para mostrar las conexiones entre el modo de cómo el cine plantea dos realidades inevitablemente vinculadas: por una lado, la emigración española a Europa y eventualmente su regreso a la Península y, por otro lado, la inmigración extranjera hacia España, incluso por la mirada del mismo director – como ejemplo, señalaríamos el documental *Un euro, 3,6 lei* (2008) del mismo Carlos Iglesias sobre la comunidad rumana en España –.

Todo lo expuesto, compaginado con la visión crítica de los profesionales del sector – bastaría con nombrar nuestros debates en los últimos años con el periodista Javier Tolentino, uno de los más conocidos cronistas cinematográficos de España, director de *El Séptimo Vicio*, en Radio 3 (RNE) –, apuntaría hacia una visión cada vez más inclusiva del inmigrante en España, tanto en el cine, como en la sociedad, a través de la empatía, del reconocimiento de ese «otro» en «nosotros» mismos, en calidad de testigos cualificados, compañeros, cómplices, amigos o víctimas colaterales.

A estas alturas, está claro que cualquier escritor, artista, director de cine de autor, largo o cortometraje, músico o estudioso interesado por el tema de la inmigración, lo hará a su manera crítica y estética, pero siempre con miras a «contribuir en gran medida a una mejor comprensión de estos fenómenos complejos [la emigración, la mundialización de la economía, la creación de sociedades mestizas]»³.

2. Identidades rasgadas en dos películas españolas. Análisis y comparación

Nosotros analizaremos el tema de la inmigración exclusivamente en dos películas: *Poniente* (2002) de la directora española Chus Gutiérrez y *Biutiful* (2010)

3. I. Andrés-Suárez, Irene, *Introducción. La inmigración en la literatura española Contemporánea*, Ed. I. Andrés-Suárez, M. Kunz. I. D'Ors, Verbum, Madrid 1992, p.19.

del director mexicano Alejandro González Iñárritu. En ambos largo metrajes, los españoles – Curro en *Poniente* y Uxbal en *Biutiful* – ejercen el papel de puentes entre el mundo europeo, occidental, encasillado en reglas paralizadas y tratamientos injustos y, respectivamente, el mundo inmigrante, incomprensible y sufrido de los marroquíes, bereberes, chinos y senegaleses explotados hasta el agotamiento.

Si nos referimos a la trama de los dos filmes, la película *Poniente* está ambientada en Andalucía, al lado del mar, en una zona rural, agrícola, poblada de inmigrantes africanos que han acudido a trabajar en a los invernaderos de tomates de la zona, mientras que *Biutiful* se desarrolla en la plena urbanidad de una Barcelona sórdida, que bien podría sustituir a cualquier otro lugar del espacio comunitario europeo. En ambas películas, el tratamiento social, laboral, y al fin de cuentas, humanitario hacia los inmigrantes es precario y desolador, a pesar de los intentos individuales de empatía y apoyo manifestados por los protagonistas principales. Por lo tanto, a lo largo de las dos películas se desata tensión, derivada de los miedos, detenciones, de un racismo latente y enquistado, o también infundida por males universales como la pobreza, la droga y la delincuencia, asociadas con los inmigrantes más desamparados.

Aunado a esto, podríamos afirmar que los dos directores optaron por reflejar, un tema muy contundente de la actualidad como la migración asociada a la explotación, inspirado de hecho en sucesos reales ocurridos en el año 2000 en el pueblo El Ejido de la provincia de Almería y en los años 2002-2003 en algunos barrios decadentes de Barcelona.

Otro elemento común sería el hecho de que casi todos los personajes, vivos o fallecidos, son migrantes o han tenido alguna relación con el desarraigo y con algún sueño fracasado sobre un *El Dorado* donde trabajar y vivir dignamente, y es por esta razón que las consideramos identidades rasgadas. El primer enlace lo establece el mismo padre de Uxbal, que había huido de la Guerra Civil española a México, donde murió sin conocer a su hijo, mientras que Curro había emigrado a Suiza anteriormente y volvió después bastante defraudado y sin recursos a las tierras andaluzas.

Además, las comunidades de inmigrantes quedan también amarradas a las mismas condiciones pésimas de vida y están sometidas a un sinfín de transgresiones sociales. Por un lado, dos chinos homosexuales explotan cruelmente a sus compatriotas trabajadores, los cuales viven y duermen encerrados con sus familias en un sótano-bodega sin calefacción, ni la más mínima higiene. Su vida y su trabajo ilegal esclavizado resultan una triste y larga repeti-

ción de la pobreza y de la falsedad, en circunstancias inimaginables. Por otro lado, el espacio de los marroquíes y africanos se reduce a las chozas y mares de plástico y basura, donde se esconden amontonados por las noches, casi sin poder respirar, presos por engaños, peligros, agotamiento y alcohol, sin la posibilidad de comprarse un piso o cambiarse a un trabajo más digno. Exceptuando a los dos personajes inmigrantes femeninos en *Biutiful*, la senegalesa Ige y la joven madre china Li, y también al bereber Adbembi en *Poniente*, el resto de los inmigrantes, ya percibidos únicamente como colectividad, caen presos en el espantoso túnel sin salida de la cárcel, de la venta de droga, del incendio en el invernadero o de la asfixia con gas, o sea de la pérdida de cualquier oportunidad para eludir una realidad falaz y la muerte física o espiritual.

Las excepciones mencionadas son también las que generan las escenas más humanas y conmovedoras de las dos películas. En *Biutiful*, Ige, la mujer de origen senegalés, madre sin recursos, con el marido preso y sin mucha ilusión de encontrar su felicidad en tierras ibéricas, se ve confrontada a la elección moral y humana más difícil, la de cuidar a Uxbal, enfermo de cáncer en fase terminal o regresar a su patria. Entre la duda del viaje y un futuro muy incierto en Cataluña, la película no da una respuesta cerrada, pero la piedad de la mujer se presenta como sublime. En cambio, en *Poniente* la humanidad se matiza desde el prisma de sincera amistad entre Curro y Adbembi, su único amigo con el que «quiere montar un chiringuito», al lado del mar. Después de un diálogo conciso pero profundo entre los dos, recalando en la idea de tener las mismas raíces, al referirse a la historia milenaria del norte de África y su aportación para la cultura española, los dos amigos brindan por un futuro común y mejor, pero también con final abierto. Al fin de cuentas, lo esencial, según la directora de la película, reside en la emoción individual tan hondamente humana que transmiten los personajes, inmigrantes o no, ya que la actitud humana, la amistad y el respeto no representan asuntos que dependan ni de la etnia ni de la cultura. Pero tal como habíamos señalado, estos enfoques son, de momento, solo excepciones.

Si bien España tiene serios problemas de migración, la situación generada es simplemente una de las tantas que padecen los países de todo el mundo, derivado en parte de los procesos de globalización y de los desequilibrios inevitables de las sociedades contemporáneas. La pregunta al hilo de este tema es si realmente las películas logran ofrecer una imagen general honesta de la inmigración en España o, al contrario, si explotan una actitud xenófoba y discriminatoria al respecto. En realidad, hay opiniones que sostienen que *Poniente*

y *Biutiful* agudizan la mala percepción de la inmigración ilegal, en general, y marroquí y senegalesa, en especial. Además, la sensación general que rodea a estas personas es de brutalidad, pobreza, incompreensión y violencia. En efecto, los dos filmes abundan en escenas alarmantes, inquietantes hasta chocantes, las cuales reflejan graves consecuencias de la emigración mundializada. Tal imagen, advierten algunos críticos, en tiempos de crisis y nacionalismos contundentes, podría acabar en posiciones muy arriesgadas, aunque las organizaciones internacionales traten de proteger los derechos humanos. Y añaden el hecho de que la prensa autóctona aprovecha a menudo temas sensacionalistas para deformar gravemente las circunstancias reales y determinar efectos escandalosos en los medios de comunicación, en vez de abrir caminos hacia soluciones verdaderas de la cuestión étnica, con miras a la inclusión social y moral, en favor de la dignidad y de la tolerancia.

3. Breves conclusiones y futuras pistas de desarrollo

Efectivamente, tras el análisis emprendido, hemos hallado algunas características, la mayoría destacables en el cine español sobre la inmigración, estimado como relevante. Para tal propósito, los parámetros considerados como criterios de selección han sido los directores y su estilo, la categoría del cine social y los premios obtenidos, el efecto mediático y el impacto sobre el público no especializado, sin tener en cuenta la crítica profesional, los modos y técnicas de rodaje u otros aspectos estéticos. Consecuentemente, sin la pretensión de elaborar una lista exhaustiva, los rasgos más visibles serían los que se detallan a continuación.

Esa tipología de cine de inmigración está muy anclada en la realidad social de nuestros tiempos, es decir se cristaliza a partir de un realismo social extendido a muchos cines europeos, como el italiano, el español, el rumano, el croata, el húngaro etc. Más exactamente, se trata de una vertiente funcionalista del arte fílmico, con una sólida tendencia a denunciar y poner en tela de juicio los sucesos reales, transfigurados o no. Más aún, el director se convierte en el portavoz que lleva a la gran pantalla la problemática de la migración y pone de relieve las consecuencias y los conflictos sociales, políticos y económicos que se desatan en la sociedad actual. Observamos que se presta menos atención a las causas y a las cuestiones culturales subyacentes. Mi pregunta, ya formulada anteriormente en el caso de estudio, gira en torno a la duda si este cine sobre la inmi-

gración afecta negativamente la imagen de cierto grupo étnico o contribuye a mejorar la percepción y la implicación social en los territorios de acogida.

Otra constante sería los perfiles de los personajes, cuyas identidades rasgadas, tanto de los autóctonos, como de los inmigrantes, establecen posturas debilitadas, sufridas y desamparadas social y espiritualmente. A raíz de ello, surgen movimientos – de personas, espacios, mano de obras, información, relaciones – centrífugos y centrípetos. En el primer extremo, situaríamos el desarraigo, la marginación, la enajenación, la soledad, el desamparo, el desempleo, y la falta de recursos dignos para llevar una vida decente, mientras que en el segundo polo, encajarían las emociones y los anhelos universales: la humanidad, la tolerancia y el entendimiento del *Otro*, la convivencia, la amistad, el amor, el miedo, la esperanza y el deseo de mejora material y espiritualmente.

Según la mayoría de los estudiosos, el propósito profundo del cine de inmigración es, además de la denuncia social, acercar a los personajes inmigrantes a los habitantes autóctonos, trabar relaciones más hondas y personales que la simple convivencia en el mismo entorno. No en vano, muchos directores han optado últimamente por trabajar en el reparto con personas sin formación de actor, para conceder a la trama mayor realismo y autenticidad, bajo la revelación de la etnia y la lengua.

Para concluir, notamos que paulatinamente se ha inculcado la idea de la incorporación de inmigrantes a la sociedad española, lo que significa una continua renegociación de la identidad de cada persona, más allá de estereotipos, racismos o lugares comunes. Semejante concepto asienta una metamorfosis de identidades, hacia la hibridación, el mestizaje, la multiculturalidad y la globalización, divisadas desde sus ángulos ignorados, o desde las venas históricas compartidas con el norte de África o Hispanoamérica, a través del mito de Al-Ándalus o de la tan colindante Hispanidad. Independientemente de cómo se mire el fenómeno, insistimos en reforzar, repensar y sobre todo averiguar las futuras propuestas del cine, a la vez espejo y barómetro de los cambios impuestos por la contemporaneidad, en aras de preservar y enriquecer las culturas, lenguas e identidades del mundo.

Bibliografía

Bibliografía crítica

- I. Andrés-Suárez, *Introducción. La inmigración en la literatura española Contemporánea*, Ed. Irene Andrés-Suárez, Marco Kunz e Inés D'Ors, Verbum, Madrid 1992, pp. 9-20.
- C. Castiello, *Los parias de la tierra: inmigrantes en el cine español*, Talasa, Madrid 2005.
- I. Cavielles-Llamas, *De otros a nosotros: el cine español sobre inmigración y su camino hacia una visión pluricultural de España (1990-2007)*, MA Thesis, University of Massachusetts, Amherst 2009.
- A.M. López-Aguilera, *Cine e Inmigración: Espacios de inclusión y exclusión*, MA Thesis, University of Nebraska, Nebraska 2010.
- C. Cymerman, «La literatura hispanoamericana y el exilio» in *Revista Iberoamericana*, n. LIX (1993), 164-165, pp. 523-550.
- C. Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Tusquets, Barcelona 1998.
- P. Ilie, *Literatura y exilio interior*, Fundamentos, Madrid 1981.
- E. Moyano, *Memoria escondida: emigración y cine*, Tabla Rasa, Madrid 2005.
- I. Santaolalla, *Los "otros": etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y Medio, Libros de Cine, Zaragoza y Madrid 2005.

Fradique Mendes: A saga da (in)visibilidade do autor

Cristina Petrescu

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract

Itinerant heteronym in Portuguese literature, Fradique Mendes is the author of a novel saga of invisibility. The dandy poet, first invented in 1869 by Eça de Queirós, Antero de Quental and Jaime Batalha Reis, returns as a quasi-Fradique in *O Mistério da Estrada de Sintra* and later as author of *Correspondência de Fradique Mendes*. A century later, José Eduardo Agualusa, Fernando Venâncio and José Pedro Fernandes assign new writings to him, which claim to elucidate the genius and personality of our enigmatic character and writer. The fradiquism propounds a re-evaluation of the heteronymic process and, moreover, of writing as a whole, not only transforming concepts such as authorship and authority, but also weaving, by means of his original incongruences, new literary spaces.

Keywords

Fradique Mendes, authorship, authority, heteronymy

Pequena biografia «com factos»¹

Engajando-se naquilo que se constituía inicialmente como uma cruzada contra a «falsa literatura»², os três «cavaleiros do apocalipse filosófico-literário português»³ Eça de Queirós, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis, conseguiram não apenas substituir o manifesto literário da escola romântica

1. Paráfrase do nome (*Autobiografia sem Factos*) que R. Zenith deu ao primeiro agrupamento de trechos do *Livro de Desassossego* de F. Pessoa (B. Soares).
2. A. de Quental *apud* J. Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, Livros Horizonte, Lisboa 1985, p. 53.
3. J. Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, cit., p. 199.

portuguesa, mas também propor um novo conceito literário: a heteronímia coletiva. Concebido em 1869 pelos três «idealistas cépticos»⁴ da Geração de 70, o «poeta tricéfalo»⁵ Fradique Mendes havia de ser o primeiro ator de uma interminável saga da invisibilidade. Esse homúnculo ideológico e literário saído da «escandalosa fornalha de revolução, de metafísica, de satanismo, de anarquia, de boémia feroz»⁶, foi apresentado nos folhetins dos jornais *A Revolução do Setembro*, de 29 de agosto de 1869, e *O Primeiro de Janeiro*, de 5 de dezembro de 1869, como um poeta original. Fradique transpõe, ao mesmo tempo, na sua poesia, o «verso marmóreo de Leconte de Lisle, [mas] com um sangue mais quente nas veias de mármore, e a nervosidade intensa de Baudelaire [porém] vibrando com mais norma e cadência»⁷. De Baudelaire herdou ele também o dandismo, que lhe inculcou tanto o «gosto pelo culto do paradoxo»⁸, como a ironia, a perseguição da beleza formal, transposta na sua escrita apurada e a apetência pelo jogo identitário.

Este jogo de atitudes humanas, como o descrevia Fernando Pessoa, foi retomado por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão que, no romance *O Mistério da Estrada de Sintra*, publicado sob forma de cartas anónimas em 1870, apresentaram um «quase-Fradique»⁹ personagem. Este novo Fradique, dotado com uma «natureza híbrida e até certo ponto inacabada»¹⁰ mimetiza e, simultaneamente, parodia, «como uma espécie de autómato um tanto cómico, todos os tiques da sua própria primeira versão colectiva»¹¹. O famoso dândi, que «passava por ser apenas um excêntrico, mas era realmente um grande espírito»¹² aparece aqui como um dos vários elementos de um enigma policial que, sendo publicado como uma reportagem verídica, criou grande confusão na época, fazendo com que a geografia imaginária de Fradique Mendes se tornasse ainda mais exótica.

4. Á.M. Machado, *A Geração de 70—Uma Revolução Cultural e Literária*, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1977, p. 9.

5. A.N. Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça*, INCM, Lisboa 2003, p. 13.

6. B. Reis *apud* Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, cit., p. 153.

7. E. de Queirós *apud* P. da Silveira, *Carlos Fradique Mendes. Versos*, Edições 70, Lisboa 1973, p. 10.

8. F. de Sousa Neto, *Dandismo e Intertextualidade n'A Correspondência de Fradique Mendes*, INCM, Lisboa 2013, p. 32.

9. A.N. Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça*, cit., p. 23.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. E. de Queirós e R. Ortigão, *O Mistério da Estrada de Sintra*, Lello e Irmão, Porto 1974, p. 232.

Só com a sua terceira aparição, na *Correspondência de Fradique Mendes*, de autoria exclusiva de Eça de Queirós, se instituiu uma nova corrente literária: o fradiquismo. Esse «novo Fradique»¹³, como o chama o mesmo Eça de Queirós, não se situava longe da sua primeira versão apenas pelo facto de ser uma personalidade «excepcional, e não só extravagante»¹⁴, mas também pela inegável pluralidade estética e discursiva que se enraizou na sua personalidade. A atitude lúdica do verdadeiro autor, implícita num desdobramento identitário profuso e profundo, e o drama da perfeição inalcançável vivido pelo autor heterónimo, reuniram-se no retrato de aquilo que foi, na sua breve inexistência, «o português mais interessante do século XIX»¹⁵. Um verdadeiro «super-homem estético»¹⁶, Fradique transformava-se, através do turismo intelectual, num cidadão de cada país que visitava, absorvendo civilizações, devorando «todo o saber do seu tempo»¹⁷ e tornando-se assim uma «síntese suprema de todos os homens»¹⁸. Ele tentou transpor a humanidade e a verdade recolhidas numa «prosa como ainda não há»¹⁹, uma obra possuída pela verdade absoluta e por uma beleza sublime. Mas a sua exigência transformou, tal como no caso de Mallarmé, a obra numa hipérbole, bloqueando em Fradique «a possibilidade de descrever o real»²⁰. Assim, ele se nos apresentou, tal como o autor francês Joseph Joubert, como «autor sem livro, escritor sem escrito»²¹, sendo fortemente marcado, mas também aprimorado, na sua vertente estética, pela síndrome do livro ausente.

Mas a sua saga da invisibilidade não acaba aqui. Um século mais tarde, Fradique reapareceu no romance *A Nação Crioula*, da autoria real do angolano José Eduardo Agualusa, como autor de uma nova correspondência buscando, em Angola desta vez, «exotismo e emoções fortes»²². Apesar de interpretar, inicialmente, a verdade como uma simples superstição²³, no final do livro Fradique deixa de ser o «herói da existência estética»²⁴ que era antes e, perce-

13. E. de Queirós *apud* A.N. Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça*, cit., p. 69.

14. *Ibid.*

15. E. de Queiroz, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Livros do Brasil, Lisboa s.d., p. 54.

16. Guerra de Cal *apud* Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça*, cit., p. 234.

17. E. de Queiroz, *A Correspondência de Fradique Mendes*, cit., p. 98.

18. M. Real, *O Último Eça*, Editora QuidNovi, Porto 2006, p. 188.

19. E. de Queiroz, *A Correspondência de Fradique Mendes*, cit., p. 106.

20. C. Reis, *Estudos Queirosianos, Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua Obra*, Editorial Presença, Lisboa 1999, p. 30.

21. M. Blanchot, *O Livro por Vir*, Martins Fontes, São Paulo 2005, p. 69.

22. J.E. Agualusa, *Nação Crioula*, Dom Quixote, Lisboa 2008, p. 64.

23. *Ibid.*, p. 75.

24. M. Real, *O Último Eça*, cit., p. 196.

bendo o abismo existente entre a vida e a literatura, prefere a existência real. Longe dos salões parisienses e do seu exigente passado, ele sonha apenas em viver tranquilamente com a Ana Olímpia, princesa e escrava que conjuga a longamente desejada síntese (uma síntese humana e não estética, desta vez).

Dois anos depois, em 1999, Fernando Venâncio publicou *Os Esquemas de Fradique*, onde o narrador, um jovem jornalista, embarca (contratado pelo dr. Cristiano Fradique, neto do nosso heterónimo), na aventura de descobrir quem foi, «quem realmente foi»²⁵ Fradique Mendes, «o mais universal dos portugueses»²⁶. Visto por alguns como uma paródia dos romances intertextuais, o romance de Venâncio contornou novas dúvidas em relação à existência real do Fradique para nos convencer afinal da veracidade da personagem e também do seu próprio romance, prometendo ainda desvendar o conteúdo dos famosos manuscritos perdidos de Fradique.

Finalmente, na *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* (2002), José Pedro Fernandes pretendeu ter recebido do seu primo, amigo de Fradique Mendes «cento e cinquenta páginas dactilografadas»²⁷, contendo a autobiografia do nosso enigmático personagem-autor, com a indicação urgente de publicá-la com o seu nome, tendo o verdadeiro autor renunciado a «quaisquer direitos de autoria»²⁸. O narrador póstumo inicia o livro justificando a sua «ressurreição» a partir de um elixir que lhe fora dado pelo seu mordomo e que o tornou imortal. Através do elixir da ressurreição, que o ajudou a permanecer na sociedade atual, Fradique Mendes pode ele mesmo desmitificar a sua própria história, humanizando – a e liberando – a das características de perfeição que o perseguiram no passado.

O «autor-ator» e a «patologia da identidade»

Através desta saga da invisibilidade, Fradique Mendes e os seus criadores propõem um desafio à construção da autoridade e uma ressemantização substancial do conceito da autoria e da escrita em geral. A atitude dialógica e o jogo identitário implícitos no desdobramento fradiquiano expressam-se, no

25. F. Venâncio, *Os Esquemas de Fradique*, Grifo, Lisboa 1999, p. 12.

26. *Ibid.*, p. 18.

27. J.P. Fernandes, *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, Editorial Notícias, Lisboa 2002, p. 7.

28. *Ibid.*

entanto, de maneiras diferentes em cada uma das aparições do nosso heterónimo viajante.

A sua primeira versão coletiva, encaixada no grito ideológico da Justiça, da Razão e da Liberdade personificadas pelo republicanismo, e nos sonhos estéticos de um excêntrico «Dante de Boulevard», evidenciou-se pela sua impecável estratégia «acreditadora», criada, pela primeira vez, não por um só escritor, mas por três. Joel Serrão atesta, extasiado, a novidade deste inesperado acontecimento estético quando afirma: «heterónimos individuais existem, pelo menos, desde Kierkegaard (1813-1855); mas colectivos, que se saiba, só o primeiro Fradique Mendes»²⁹. Este primeiro heterónimo coletivo foi criado, segundo conta Batalha Reis, o «memorialista-mor da sua geração»³⁰, «pensando na riqueza imensa do moderno movimento de ideias, cuja existência parecia ser tão absolutamente desconhecida em Portugal»³¹, e foi especialmente concebido como antídoto para «a apatia chinesa dos lisboetas»³² paralisados pelo velho olhar do romantismo. O plano era «considerável e terrível»³³, explica Batalha Reis:

Tratava-se de criar uma filosofia cujos ideais fossem diametralmente opostos aos ideais aceites, deduzindo, com implacável e impassível lógica, todas as consequências sistemáticas dos pontos de partida, por monstruosas que elas parecessem. Dessa filosofia saía naturalmente uma poesia, toda uma literatura especial, que o Antero de Quental, o Eça de Queirós e eu, nos propúnhamos *construir a frio*, aplicando os processos revelados pelas análises da Crítica Moderna, desmontando e armando a emoção e o sentimento, como se fossem máquinas materiais conhecidas e reproduzíveis.³⁴

Não foi por acaso que Ana Nascimento Piedade viu no Fradique Mendes uma prefiguração da heteronímia pessoana. A distância traduzida pelas palavras de Batalha Reis, que visa principalmente separar o romantismo do modernismo, foi sobreposta a um desdobramento identitário tão radical e terrível como o outro: «Nós projectávamos criar no mais íntimo e e fantástico absurdo, no mais extremo contraditório, nas regiões mais irracionais e insensatas do Espírito, mais longe, mais fundo, que Pöe e Nerval, que Baudelaire». Mas atrás do aban-

29. J. Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, cit., p. 236.

30. *Ibid.*, p. 200.

31. J. Batalha Reis *apud* Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, cit., p. 198.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

dono irracional pelo qual os três visavam assimilar o mundo na sua complexidade e profundez, jazia uma máquina estética tão afiada como os instrumentos artísticos de Fernando Pessoa. O jogo de atitudes humanas exibido pelos heterónimos de Pessoa era também familiar aos criadores de Fradique Mendes, que inventaram poesias «artificialmente escritas [...] colocando-se os verdadeiros autores num ponto de vista estranho.»³⁵.

Apesar do seu objetivo comum, os três escritores mostraram-se diferentes tanto nos seus ideais (o ideal filosófico e socialista de Antero de Quental, o sonho estético de Eça e o gênio memorialístico de Batalha Reis), como nos métodos que empenharam no processo heteronímico. Antero de Quental, a figura central e inspiradora da aventura fradiquiana, foi aquele que, pela sua «compleição artístico-psicológica»³⁶, conseguiu assumir uma despersonalização que levou Joel Serrão a sugerir que Antero foi o verdadeiro predecessor de Fernando Pessoa. Carlos Reis também reconheceu em Antero o responsável direito pela «autonomização»³⁷ do primeiro Fradique Mendes. Quando Jaime Batalha Reis confessou não estar «inteiramente certo que o Antero de Quental não pusesse às vezes, com sinceridade, sentimentos próprios no que Carlos Fradique Mendes assinava.»³⁸, na realidade ele só definiu antecipadamente a sinceridade intelectual sonhada, décadas depois, por Pessoa. Aliás, Antero foi o primeiro a repudiar a estética fradiquiana, confirmando, assim, as raras capacidades de objetificação requeridas pelo processo heteronímico.

Jaime Batalha Reis, «o provocador-mor dessa criação heteronímica»³⁹ – e o único dos três parceiros literários sem obra publicada –, foi considerado por Joel Serrão «a prefiguração real de [...] Álvaro de Campos»⁴⁰. Construindo a frio, artificialmente, o memorialista só conseguia ser poeta para Fradique, como ele mesmo confessava. O seu entusiasmo era tão imperioso que o levou a imaginar a biografia que Eça de Queirós escreveu anos depois. Numa carta à sua noiva, ele fantasiava: «um belo dia mato o Fradique e escrevo com toda a gravidade a sua biografia. E enquanto todos engolirem a peta, tu rir-te-ás de todos porque sabes a verdade»⁴¹, mas nunca chegou a escrever tal livro.

35. Ivi, p. 199.

36. J. Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, cit., p. 207.

37. C. Reis, *Estudos Queirosianos, Ensaíos sobre Eça de Queirós e a sua Obra*, cit., p. 139.

38. J. Batalha Reis *apud* Serrão *O Primeiro Fradique Mendes*, cit., p. 199.

39. J. Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, cit., p. 200.

40. *Ibid.*

41. I. Fialho *et al*, *A Morte do Diabo*, Caminho, Lisboa 2013, p. 37.

Eça de Queirós foi, entre os três, o único que continuou a congregar os seus recursos estéticos no projeto fradiquiano. Na sua atitude Fradique ele mostrou-se tão sincero que o poeta satânico, em que depositava inicialmente seus ideais realistas, tornou-se o seu inseparável alter-ego. Depois de o fazer renascer como personagem no romance *O Mistério da Estrada de Sintra*, Eça de Queirós concedeu-lhe um espaço literário mais generoso, assinando com o seu nome *A Correspondência de Fradique Mendes* e projetando uma nova corrente literária: o fradiquismo. Esse novo Fradique sobre-humano, síntese de todos os homens e todas as culturas, é tão completo e multifacetado que se torna uma «caricatura da perfeição»⁴² levando, segundo Ana Nascimento Piedade, a uma «precariedade do efeito de realidade»⁴³ desejado pelo autor. Todavia, a atitude dialógica de Eça de Queirós, a «pluritonaldade da obra»⁴⁴, a multiplicidade das relações discursivas, são artifícios tipicamente modernistas tão bem empregados pelo «autor-actor»⁴⁵ Eça de Queirós que a mistificação se torna tão plausível como a de Pessoa. As várias vozes distintas (a do narrador da primeira parte do livro, constituída por uma pequena biografia de Fradique, a de Fradique mesmo e as vozes das outras personagens) interagem tão bem que a hegemonia do autor chega a ser minada por uma prática ficcional heterogênea e profundamente bakhtiniana. O autor (seja ele Eça ou Fradique) nasce ao mesmo tempo com o livro e deixa de ser o pai, o grande criador do mesmo, seguindo, de uma maneira anacrônica, os conselhos de Roland Barthes. Mas a verdadeira peculiaridade e novidade deste projeto heteronímico é a sua inédita relação com a síndrome do livro ausente. Fradique Mendes é o autor inexistente de um livro também inexistente. Este homem, cujo cérebro «está admiravelmente construído e mobilado»⁴⁶, um verdadeiro «gênio com escritos»⁴⁷, a quem «não faltaram decerto as ideias»⁴⁸, é tão «devotamente prostrado diante da Forma»⁴⁹, da beleza sublime e da verdade absoluta que o livro imaginado por ele é, tão como o livro de Mallarmé, uma hipérbole. Ele tenta, como o autor francês Joseph Joubert (que também não chega a escrever o seu livro), «representar com o ar, circunscrever em pouco espaço grandes vazios

42. G. Moser *apud* A. Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça*, cit., p. 77.

43. A. Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça*, cit., p. 76.

44. Ivi, p. 62.

45. Ivi, p. 144.

46. E. de Queiroz, *A Correspondência de Fradique Mendes*, cit., p. 55.

47. Ivi, p. 56.

48. Ivi, p. 102.

49. Ivi, p. 39.

ou grandes plenos [...] a própria imensidade e a matéria toda»⁵⁰. Sabendo que isso não é possível, ele prefere «o centro à esfera, sacrificando os resultados à descoberta de suas condições e não escrevendo para acrescentar um livro a outro, mas para se tornar mestre do ponto de que lhe pareciam sair todos os livros e que, uma vez encontrado, O dispensaria de escrever.»⁵¹. Assim Joubert, tal como Fradique, se torna não um escritor, mas o possessor da escrita. A linguagem abstrata do seu livro inexistente e a sua inédita relação com a heteronímia abrem assim novas portas aos conceitos de autor e autoridade.

Mais de cem anos depois, José Eduardo Agualusa lança mais um desafio à autoridade, dialogando com o livro de Eça de Queirós e reescrevendo o passado de Fradique. Porque Fradique, cidadão do mundo, «não nos pertence, a nós que o amámos, da mesma forma que o céu não pertence às aves»⁵² e assim o seu itinerário imprevisível sempre nos leva a acompanhar tempos e mundos diferentes. O autor angolano, conhecido também pelos seus fecundos diálogos com as obras de Fernando Pessoa e Jorge Luis Borges, anuncia, desde o início, a reactualização do tópos fradiquiano pelo subtítulo que apresenta não uma desqualificação da obra de Eça, mas uma suplementação da mesma: *A Correspondência Secreta de Fradique Mendes*. Usando a palavra «secreta», o autor insere o livro na contemporaneidade, suscitando a curiosidade do leitor e assumindo, ao mesmo tempo, a leitura da primeira correspondência. Agualusa retoma as características atribuídas ao Fradique por Eça e investe-as na elaboração de um mundo pós-colonial, em que o antigo dândi, símbolo da civilização e da perfeição, abrange o cosmopolitismo na sua vertente humana e menos abstrata, compartilhando o sonho da igualdade social. A civilização, síntese suprema dos seus sonhos antigos, perde aqui o sentido. «O que é a civilização»⁵³, pergunta ele, e ele mesmo responde: «Entre o cavalheiro melancólico que frequenta os salões de Madame de Jouarre, minha gentil madrinha, e o remoto canibal do Alto Amazonas, não existe séria divergência moral, apenas gastronómica»⁵⁴. A encenação de Agualusa lembra, o desdobramento, o jogo identitário de Eça, contando, por cima, com um contato mais sincero e direito com o leitor, garantido pela apresentação exclusiva de cartas e pela omissão da parte biográfica. Porém, apesar da distância imposta pela brincadeira autoral, Agualusa,

50. J. Joubert *apud* M. Blanchot, *O Livro por Vir*, cit., pp. 78-79.

51. M. Blanchot, *O Livro por Vir*, cit., p. 70.

52. J.E. Agualusa, *Nação Crioula*, cit., p. 136.

53. Ivi, p. 115.

54. *Ibid.*

tal como Eça de Queirós, enche Fradique com as suas próprias aspirações e emoções, contradizendo assim o processo de esvaziamento e desumanização de Fernando Pessoa.

Deste ponto de vista, Fernando Venâncio mostra-se mais hábil e objetivo, mais perto da «sincera mentira» pessoana. A efabulação e a ambiguidade convivem neste livro em que a o conceito de ficcionalidade atinge o grau máximo de relatividade. Se nos outros livros a existência de Fradique não era uma questão contestável, aqui o autor brinca incessantemente com a nossa credulidade. O narrador, o jovem jornalista Martins, que tem, como ele mesmo confessa, «esta ingênua tendência da literatura»⁵⁵ e efabulação, acredita totalmente na existência daquilo que, para outros, é pura obra de ficcionalidade. «Você, Martinho, há de ser o único português a acreditar que o Fradique Mendes existiu»⁵⁶, diz-lhe o Eugênio, que conhece a «abordagem pouco factual»⁵⁷ do namorado da sua prima. O jogo da veracidade é incessantemente mantido pelo narrador que, seguindo a multidão dos rastos da vida de Fradique, confessa: «às vezes, sou franco, fico como o Eugeninho, a suspeitar que o Fradique não é deste mundo»⁵⁸. Os rastos que ele deve seguir para redescobrir Fradique são tão numerosos e contraditórios que é «como se Fradique Mendes tivesse conhecido vidas paralelas»⁵⁹. A permanente oscilação entre a literatura e a realidade gera promessas que não conseguem explicitar nenhum dos dois mundos. Novas propostas de interpretação e reinvenção surgem a cada passo: «“O que agora se diz”, relançou Eugênio, avançando confidencial a cabeça, “é que o inventor do nosso homem foi o Jaime Batalha Reis”». Por outro lado, o narrador, que não deixa de nos subjugar com as suas promessas e os seus contraditórios descobrimentos, fala de uma série de relatórios que o Fradique espião enviava ao rei em código, de um Fradique Mendes que não morreu de pleuris, mas «foi assassinado por ter servido um rei»⁶⁰ e da existência de um diário («um dia o mundo irá conhecê-lo»⁶¹), que não é o que parece. No livro de Venâncio, de facto, nada é o que parece. Temos, além do autor-ator, um narrador que não deixa de renegociar o passado de Fradique, o presente, o futuro das promessas incumpridas e a relação com o leitor.

55. F. Venâncio, *Os Esquemas de Fradique*, cit., p. 49.

56. *Ivi*, p. 46.

57. *Ivi*, p. 49.

58. *Ivi*, p. 51.

59. *Ibid.*

60. *Ivi*, p. 196.

61. *Ivi*, p. 114.

Se o livro de Fernando Venâncio incorpora uma inédita série de ambiguidades, o livro de José Pedro Fernandes assenta numa igualmente insólita asserção: Fradique Mendes continua vivo, o que permite o acesso não a biografias e cartas, mas a uma *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*. O único mérito de José Pedro Fernandes, é, explica ele mesmo, aquele de publicar a obra do imortal Fradique Mendes: «Por questões de natureza editorial, creio que sobretudo para prevenir responsabilidades, sem excluir as decorrentes de uma eventual suspeição de apocrifia desta obra, fui obrigado a colocar o meu nome na capa do livro, quando afinal o meu trabalho se limitou à sua organização e anotação»⁶². Tendo desta vez acesso direito ao leitor, Fradique começa a reconstruir o seu passado, corrigindo seja as omissões que Eça fez na biografia («É curioso que o José Maria, com a sua perspicácia crítica, nunca tenha posto suficientemente em relevo este meu lado negativo como ser social»⁶³), seja os erros («Ora, eu tenho razões para asseverar que, neste trecho, o José Maria foi inverídico e injusto para com a avó Angelina»⁶⁴). Através dessas posições o Fradique de Pedro Fernandes lança uma afirmação ainda mais atrevida, indicando Eça de Queirós como o autor da sua primeira biografia (ou seja, a primeira parte da *Correspondência de Fradique Mendes*), apesar de o narrador nunca ter desvendado a sua identidade. Fradique se mostra tão incisivo que chega a negar o seu próprio carácter e o seu próprio passado:

Na verdade, o Fradique Mendes que José Maria pretendeu retratar não era – não parecia ser – alguém da vida real, porquanto, examinado sob a óptica comum às mais altas camadas sociais da época, Fradique era o homem perfeito para não dizer o homem ideal! Quem poderia admitir que esse homem ideal existisse, ainda que quem o tivesse retratado fosse o maior escritor da chamada escola realista?⁶⁵

Tal como Miguel Real humanizou o último Eça, Fradique usou o nome do José Pedro Fernandes para se humanizar a ele mesmo. Mas, atrás dessa fingida sinceridade jaz, na verdade, a intenção de enterrar não só a sua própria reputação literária, mas também o clássico conceito de autor e, com ele, a passividade do leitor.

62. J.P. Fernandes, *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, cit., p. 7.

63. Ivi, p. 105.

64. Ivi, p. 42.

65. Ivi, p. 59.

Apesar da sua longa e controversa vida fictícia, Fradique Mendes permaneceu atual e insólito em cada uma das suas aparições. Os inesgotáveis recursos literários deste projeto, responsáveis tanto pela sua contínua regeneração, como pela sua interminável novidade, anteciparam inquestionavelmente o gesto estético de Fernando Pessoa designando, assim, Fradique Mendes como o primeiro arquiteto dos universos dialógicos do modernismo português.

Bibliografia ativa

- J.E. Agualusa, *Nação Crioula*, Dom Quixote, Lisboa 2008.
 J.P. Fernandes, *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, Editorial Notícias, Lisboa 2002.
 E. de Queiroz, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Livros do Brasil, Lisboa s.d.
 E. de Queirós, R. Ortigão, *O Mistério da Estrada de Sintra*, Lello e Irmão, Porto 1974.
 P. da Silveira, *Carlos Fradique Mendes. Versos*, Edições 70, Lisboa 1973.
 F. Venâncio, *Os Esquemas de Fradique*, Grifo, Lisboa 1999.

Estudos críticos

- M. Blanchot, *O Livro por Vir*, Martins Fontes, São Paulo 2005.
 I. Fialho *et al*, *A Morte do Diabo*, Caminho, Lisboa 2013.
 A.M. Machado, *A Geração de 70—Uma Revolução Cultural e Literária*, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1977.
 F.S. Neto, *Dandismo e Intertextualidade n'A Correspondência de Fradique Mendes*, INCM, Lisboa 2013.
 A.N. Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça*, INCM, Lisboa 2003.
 M. Real, *O Último Eça*, Editora QuidNovi, Porto 2006.
 C. Reis, *Estudos Queirosianos, Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua Obra*, Editorial Presença, Lisboa 1999.
 J. Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, Livros Horizonte, Lisboa 1985.
 G. Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Dom Quixote, Lisboa 1987.

Literatura hispanoamericana



Paisaje lingüístico y discurso narrativo: letreros, grafitis, placas de calle y carteles publicitarios en cuatro relatos borgeanos

Marisa Martínez Pérsico

Università di Macerata /
Università degli Studi Guglielmo Marconi

Abstract

The aim of this paper is to analyze the linguistic landscape –a concept used in Sociolinguistics since the nineties– that appears in four tales written by Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899) as a part of their narrative chronotopos. We will study the function that these words exposed in the public domain can achieve in the narrative plot thanks to an interdisciplinary approach that links linguistics and literature.

Keywords

Linguistic landscape; Jorge Luis Borges; Tales

Los estudios sobre el paisaje lingüístico comienzan a gestarse durante la década del 90 y engloban el análisis de señales, pancartas, vallas publicitarias, pósteres, letreros luminosos, escaparates, carteles y rótulos institucionales o privados visibles en el espacio público. Los sociolingüistas pioneros en este terreno han sido Landry y Bourhis (1997); más tarde destacan los trabajos de Gorter (2006) y Backhaus (2007). Además de sondear la presencia física de signos lingüísticos en la vía pública, estos estudios analizan la percepción e interacción de los transeúntes y habitantes del entorno urbano con tales mensajes verbales:

The study of the linguistic landscape (LL) focuses on the representations of language(s) in public space. Its object of research can be any visible display of written language (a “sign”) as well as people’s interactions with these signs.

As a consequence, it is a highly interdisciplinary research domain, grounded in a wide range of theories and disciplines, such as language policy, sociology, semiotics, literacy studies, anthropology, social and human geography, politics, and urban studies¹.

El análisis del *linguistic landscape* de las ciudades es, entonces, el relevamiento de la presencia escrita de la/s lengua/s en los espacios públicos y se concentra en estudiar el impacto en la percepción de la población poniendo en evidencia, además, la distribución y densidad de las lenguas en un paisaje lingüístico acotado para su análisis. Las aportaciones más relevantes de estos estudios están en relación con el concepto de *identidad espacial* o con la *localización/distribución espacial*: buscan reflejar la relación existente entre la identidad y el espacio físico pues este último no es neutral sino que está socialmente construido: «The language of public road signs, advertising billboards, street names, place names, commercial shop signs, and public signs on government buildings combines to form the linguistic landscape of a given territory, region, or urban agglomeration»².

El propósito de las páginas que siguen es describir el paisaje lingüístico que forma parte de los cronotopos narrativos de cuatro cuentos del escritor argentino Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899) para luego reflexionar acerca de la funcionalidad que estas palabras expuestas en el ámbito público pueden cumplir en el entramado textual como resortes de la trama. Voy a centrarme en identificar algunas palabras y frases visibles en la vía pública y en los efectos que desencadenan en la percepción de algunos personajes.

El primer relato se titula «La espera» y está incluido en *El Aleph* (1949). Narra la historia de un hombre que se hace llamar Alejandro Villari, aunque luego nos enteramos de que ha adoptado el nombre de su enemigo según la dinámica del doble opuesto y complementario tan cara a la obra borgeana. Este hombre se aloja en un inquilinato a esperar a sus asesinos pues sabe que su destino es el de un hombre perseguido. Sabemos que es italiano, que es capaz de hablar en español, en italiano, y en el dialecto de su niñez. En el epílogo, Jorge Luis Borges escribe lo siguiente acerca de este cuento:

1. L. Van Mensel, M. Vandenbroucke, R. Blackwood, *Linguistic landscapes*, in O. García, M. Spotti, N. Flores (eds.), *The Oxford Handbook of language and society*, Oxford University Press, Oxford 2016, p. 423.
2. R. Landry, R. Bouhris, «Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality: An Empirical Study», in *Journal of Language and Social Psychology*, n. 16, 1997, p. 25.

De «La espera» diré que la sugirió una crónica policial que Alfredo Doblas me leyó, hará diez años, mientras clasificábamos libros según el manual del Instituto Bibliográfico de Bruselas, código del que todo he olvidado, salvo que a Dios le corresponde la cifra 231. El sujeto de la crónica era turco; lo hice italiano para intuirlo con más facilidad³.

El cuento empieza así:

El coche lo dejó en el cuatro mil cuatro de esa calle del Noroeste. No habían dado las nueve de la mañana; el hombre notó con aprobación los manchados plátanos, el cuadrado de tierra al pie de cada uno, las decentes casas de balconcito, la farmacia contigua, los desvaídos rombos de la pinturería y ferretería. Un largo y ciego paredón de hospital cerraba la acera de enfrente; el sol reverberaba, más lejos, en unos invernáculos. El hombre pensó que esas cosas (ahora arbitrarias y casuales y en cualquier orden, como las que se ven en los sueños) serían con el tiempo, si Dios quisiera, invariables, necesarias y familiares. En la vidriera de la farmacia se leía en letras de loza: Breslauer, los judíos estaban desplazando a los italianos, que habían desplazado a los criollos. Mejor así; el hombre prefería no alternar con gente de su sangre⁴.

El letrero con el apellido judío en el escaparate nos ofrece un dato demográfico importante porque estamos hablando de la década del 40 en Argentina y porque nos referimos a una actividad comercial, en este caso una farmacia, pero recordemos que también el dueño de la fábrica de tejidos donde trabajaba Emma Zunz, en el cuento borgiano homónimo, era judío y se llamaba Aarol Loewental. Cabe detenerse en la reflexión intercalada por el narrador omnisciente de *La espera*: *los judíos estaban desplazando a los italianos, que habían desplazado a los criollos*. Si nos remitimos a los datos históricos, de acuerdo con el estudio de Ignacio Klich «Árabes, judíos y árabes judíos en la Argentina de la primera mitad del novecientos», en 1920 aproximadamente 150.000 judíos vivían en la Argentina. Pero a partir de 1928, oleadas de inmigrantes judíos llegaron desde la Alemania nazi y el resto de la Europa ocupada, especialmente después de que Hitler llegara al poder en 1933. Pese a ciertas restricciones, Argentina fue el país latinoamericano que incorporó más refugiados judíos entre 1933 y 1945. Desde 1928 el país recibió alrededor de 45.000 judíos europeos, durante los años treinta y cuarenta, en la Argentina el sector manufacturero creció en número pero manteniendo su anterior composición de unas

3. J.L. Borges, «La espera», in *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires 1996, p. 273.

4. Ivi, p. 219.

pocas grandes fábricas y muchas pequeñas empresas. Según Klich, fabricar era una ocupación para extranjeros: en 1939 la mitad de los propietarios y trabajadores de pequeñas plantas de fabricación eran inmigrantes, muchos de ellos refugiados judíos recién llegados de Europa central. Y si nos detenemos en la composición demográfica de proveniencia italiana, la inmigración italiana en Argentina es la más numerosa e importante que recibió históricamente la República Argentina, con la excepción de los descendientes de la población española criolla asentada previamente a la independencia. Los ítalo-descendientes son la mayor comunidad europea en el país, incluso superando a los descendientes de inmigrantes españoles. El 60 % del total de inmigrantes llegó antes de 1915, poco más del 20 % entre las dos guerras mundiales y el 20 % en la primera década de la posguerra⁵. Es decir que para los años 40 el flujo de la inmigración italiana estaba en declive, y que por ende el escaparate de la farmacia con su letrero de loza y su apellido judío es un índice verosímil de un tipo de *paisaje lingüístico de la migración* y da cuenta de la creciente presencia económica de un segmento demográfico en el interior de la sociedad de acogida de la época.

El segundo cuento en el que me detendré es un relato poco conocido de Borges, incluido en *El informe de Brodie* (1970), titulado «La señora mayor», que transcurre en enero de 1941. Allí se narra el cumpleaños número 100 de María Justina Rubio de Jáuregui, la protagonista. Era la única hija de guerreros de la independencia que no había muerto aún. Su padre había sido un prócer menor a la cabeza del regimiento de húsares colombianos, y aunque la victoria en el combate de Cerro Alto había sido atribuida a Simón Bolívar, en realidad el héroe, para este narrador apócrifo, era Mariano Rubio. En una batalla posterior fue herido, entonces se mudó al Uruguay y murió en Montevideo. La viuda y las hijas se mudaron de nuevo a Buenos Aires, al barrio de Palermo. Pero María Justina siguió siempre recordando la Buenos Aires de su infancia antes de su exilio uruguayo, y las nuevas placas de las calles porteñas con los nuevos nombres y señalética no parecían existir ni haberse actualizado en su memoria ni en sus actos. La anciana seguía abominando de Artigas, de Rosas y de Urquiza, hablaba de godos y no de españoles, decía orientales y no uruguayos. Cito:

5. Cfr. I. Klich, «Árabes, judíos y árabes judíos en la Argentina de la primera mitad del novecientos», in *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 6 (2015), n. 2, pp. 5-47.

La nomenclatura de la señora de Jáuregui siguió siendo anticuada; hablaba de la calle de las Artes, de la calle del Temple, de la calle Buen Orden, de la calle de la Piedad, de las dos Calles Largas, de la plaza del Parque y de los Portones. La familia afectaba esos arcaísmos, que eran espontáneos en ella [...] no sospechaba que Buenos Aires había ido cambiando y creciendo⁶.

María Justina llega incluso a imaginar a los bueyes de las carretas que descansarían en plaza Once como antaño o las violetas muertas en las quintas de Barracas, y así vive hasta su muerte, acaecida unos días después de cumplir su centenario. Se trata de una cartografía mental: para este personaje de nada sirve lo que informan las señales urbanas como las placas de calle, pues hay una ciudad escrita en la señalética y una ciudad plasmada en la memoria. La ciudad imaginada, recordada, es la verdadera. Como en otros cuentos borgianos de clave fantástica, los procesos mentales se imponen a la realidad: también en *Las ruinas circulares* los magos creían ser reales cuando eran la proyección del sueño de otros hombres. Así, las placas de calle pierden su función informativa intrínseca por irrupción del modo fantástico y asistimos al efecto de congelamiento del tiempo y del espacio, al menos para la protagonista, un territorio fértilmente explotado también por el camarada y amigo de Borges, Adolfo Bioy Casares, por ejemplo en su *nouvelle* *El perjurio de la nieve*. En «La señora mayor» constatamos el valor de la memoria y del tiempo, temas filosóficos por excelencia en la narrativa de Borges. Según la catedrática de filosofía moral de la Università di Roma Tre Francesca Brezzi, Borges busca:

confutare la visione usuale del tempo unico, lineare, irreversibile, concezione ritenuta falsa, a favore dell'idea del tempo come eterno ritorno di ripetizioni [...] Soprattutto lo scrittore non abbandona mai il fondo di perplessità che lo accompagna, ma lascia anche trasparire come questo argomento (il tempo) non sia da lui avvertito in maniera univoca quale tema filosofico appunto, ma come una questione esistenziale, di cui si intravede la tragicità⁷.

El tercer cuento en el que me detendré es *El Aleph*, incluido en el libro homónimo. Fue publicado en 1945 en la revista *Sur*, aunque el libro, como dijimos, es de 1949. Y quiero señalar la importancia de la presencia de un afiche publicitario en el primer párrafo del cuento como forma de anagnórisis, como momento epifánico para revelar al protagonista Borges lo irremediable de la

6. J.L. Borges, «La señora mayor», in *El informe de Brodie*, Alianza, Madrid 1974, p. 22.

7. F. Brezzi, *Il labirinto del pensiero. Borges e la filosofia*, Edizioni ETS, Pisa 2014, pp. 114-115.

pérdida de su amada Beatriz Viterbo. Esta certeza en la desazón volverá a aparecer en el párrafo final del cuento, dando al relato una estructura circular en el plano psicológico. Cito:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación⁸.

El cuento concluye con la inexorable aceptación de la metamorfosis del recuerdo, debida al paso del tiempo: «Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz»⁹. El afiche de cigarrillos rubios, con la escasa vida útil propia de la publicidad urbana como ejemplo de componente transitorio del paisaje lingüístico metropolitano, funcionaría como un índice de la fugacidad del tiempo y determinaría la necesidad de apelar a la memoria para contrarrestar un olvido que provoca vértigo en el protagonista. Estos dos temas, tiempo y memoria, son piezas centrales en el edificio de la literatura fantástica borgiana. Del tiempo lineal y cíclico he dicho ya algo, pero esta preocupación sobre el tiempo, en Borges, es casi siempre inseparable del tratamiento narrativo de la memoria. En este cuento, que presenta tres hilos narrativos, uno de ellos desarrolla la historia de la veneración de Borges por Beatriz. En ella se haría notar una tensión entre la sacralización y la detención temporal con respecto a la relación, y al cambio inevitable que traen el tiempo y el olvido, los cuales finalmente triunfarían. La modificación de la cartografía de la memoria a lo largo del tiempo es evidente también en los tres versos finales del poema *Cambridge*: «Somos nuestra memoria, / somos ese quimérico museo de formas inconstantes, / ese montón de espejos rotos». En un verso del poema *Adrogué*, Borges habla de la cuarta dimensión que es la memoria, y también la memoria es elemento cardinal del célebre relato «Funes el memorioso», donde la memoria infinita de su protagonista funde pasado con presente actualizando narrativamente

8. J.L. Borges, «El Aleph», in *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires 1996, p. 241.

9. Ivi, pp. 266-267.

la pugna medieval entre nominalistas y realistas. En síntesis, el afiche callejero del cuento *El Aleph* cumple la función de *memento mori*, de hacer tomar una súbita conciencia al transeúnte de la condición pasajera de su vida y de la de sus seres amados.

Por último hablaré de *La muerte y la brújula*, publicado en la revista *Sur* en 1942 pero incluido en el libro *Ficciones* de 1945. Recordemos que se trata de un cuento policial que aporta un desvío decisivo a las reglas del género al que pertenece como es la violación de la máxima que estipula la victoria final del investigador. Aquí Erik Lönnrot y Red Schalach se desafían en una competencia intelectual en la que los roles de detective y criminal se terminan invirtiendo en relación a las expectativas del género. Me detendré en un grafiti: las palabras que aparecen escritas en tiza en la pared de una antigua pinturería, sobre los rombos amarillos y rojos. Allí se lee que «la segunda letra del nombre ha sido articulada»¹⁰. Se trata de un mensaje en clave que el asesino escribe para que el detective empiece a vincular las muertes y, de este modo, hacer que caiga en una emboscada con el objetivo de matarlo. Y mientras la primera letra había sido en cierto sentido azarosa, este grafiti es la primera señal premeditada como parte del diseño de la cadena de sucesivos asesinatos. Este diseño toma como fundamento el desciframiento del Nombre de Dios o Tetragrámaton, (IHVH) *Ih̄aveh*, pero en la pared de la pinturería donde se lee que «la segunda letra ha sido articulada» es necesario interpretar que «la segunda muerte ha sido consumada en el segundo punto cardinal durante el día 2». La primera muerte había sido la del rabino Yarmolinsky y la segunda la de un cómplice inepto de Scarlach llamado Simón Azevedo. El grafiti en la pared es un acertijo y se relacionaría con la concepción borgiana de la opacidad del lenguaje para transmitir mensajes verdaderos. Citando nuevamente a Francesca Brezzi:

...vedremo, in molti testi, che [...] lo scrittore argentino arriva poi alla tesi della non rispondenza di linguaggio alle cose. [...] i contrasti, le contrapposizioni, l'immensa varietà del mondo e l'incapacità di trovarne un senso o una parola unitaria; nuovamente la letteratura appare come l'impossibile tentativo di appropriazione del mondo, il poeta tenta di riafferrare gli sperduti frammenti dell'universo, ma la conclusione è pessimista: i poeti cercano ancora, ma non troveranno la Parola che riassuma l'universo [...] Borges presenta anche la concezione dei sofisti, secondo cui il linguaggio no ha legami con la verità, ma con la menzogna¹¹.

10. J. L. Borges, «La muerte y la brújula», in *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1996, p. 205.

11. F. Brezzi, *Il labirinto...*, cit., p. 119.

Francesca Brezzi retoma algunas ideas del diálogo platónico *Cratilo*: el conocimiento de las cosas se hace posible solamente a partir de las cosas y no de sus nombres, de modo que el lenguaje pervierte la naturaleza de lo nombrado y el único modo de acceder a la realidad es la adopción de metáforas y símbolos.

Para concluir, en esta breve presentación he intentado mostrar que Jorge Luis Borges diseña un paisaje lingüístico en sus principales colecciones de cuentos (*Ficciones*, *El Aleph* y *El informe de Brodie*) coherente con sus especulaciones fantásticas sobre el tiempo y la memoria, con su concepción del lenguaje como sistema inapropiado para transmitir verdades que puede resultar prolífico para el enigma policial y con la verosímil demografía histórica de los escenarios en que transcurren sus cuentos, especialmente en aquellos ubicados en la década del 40. Carteles, placas, grafitis y letreros esparcidos en ciudades o suburbios de sus cuentos no suelen cumplir una función informativa y son huellas a ser descifradas. Como la figura en el tapiz de Henry James, estos textos que habitan el espacio público no son detalles secundarios o pinteladas pintorescas sino que están meditadamente seleccionados para ser funcionales al relato.

Bibliografía

Textos de referencia

- J.L. Borges, *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires 1996.
 J.L. Borges, *El informe de Brodie*, Alianza, Madrid 1974.
 J.L. Borges, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1996.

Bibliografía crítica

- F. Brezzi, *Il laberinto del pensiero, Borges e la filosofia*, Edizioni ETS, Pisa 2014.
 D. Gorter, *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*, Multilingual matters, Clevedon 2006.
 I. Klich, «Árabes, judíos y árabes judíos en la Argentina de la primera mitad del novecientos», in *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 6 (2015), n. 2, pp. 5-47.
 R. Landry, R. Bourhis, «Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality: An Empirical Study», in *Journal of Language and Social Psychology*, n. 16, 1997, pp. 23-49.
 L. Van Mensel, M. Vandenbroucke, R. Blackwood, «Linguistic landscapes», in O. García, M. Spotti, N. Flores (eds.), *The Oxford Handbook of language and society*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 423-450.

La gratuidad del mal. La violencia sin motivación en la narrativa uruguaya del cambio de siglo: Derretimiento, del montevideano Daniel Mella

Giuseppe Gatti Riccardi

Università degli Studi Guglielmo Marconi - Roma

Abstract

The aim of our study consists in the analysis of the novel *Derretimiento* that the Uruguayan writer Daniel Mella (Montevideo, 1976) published in 1998. Our focus is on the analysis of the two following axes: on the one hand (by relying on the critical theory of intellectuals such as Jean Baudrillard or Slavoj Žižek), we will examine how the author reflects in the fiction a world of extreme brutality and violence, and how he manages to describe them from the point of view of a total absence of ethical remorse and moral concerns. Parallel to this reflection on the causes of violence and the absence of all psychic-emotional introspection, our purpose is to analyze the intertextual dialogues that Mella establishes with some canonical texts of universal literature, in particular with the *Metamorphosis* of Franz Kafka and with *The Stranger* of Albert Camus.

Keywords

Daniel Mella, contemporary Uruguayan narrative, *Derretimiento*, literature of violence.

*Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte
toda la noche escucho el canto de la muerte junto al
río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me
llama.*

(Alejandra Pizarnik, *El sueño de la muerte*)

*Quand on effleure, à peine, le corps humain, avec la
main, la peau de doigts se fend, comme les caillies d'un
bloc de mica qu'on brise à coups de marteau.
(Lautréamont, Les Chants de Maldoror)*

I – El Mal como único protagonista

Sostiene Jean Baudrillard en su ensayo *La transparencia del mal* (1990), que el Bien – como idea abstracta y como realización concreta – no existe de forma autónoma, sino que se puede concebir como el resultado de la dialéctica entre el Bien y el Mal. Sin embargo, afirma el filósofo francés, cuando esta dialéctica es denegada y la confrontación entre los dos opuestos desaparece, es el Mal que predomina: el Mal vendría a representar el resultado de la separación de los dos principios, pues «consiste en la denegación de esta dialéctica, en la desunión radical del Bien y del Mal y, por consiguiente, en la autonomía del principio del Mal»¹. En la novela *Derretimiento*, que el escritor y periodista uruguayo Daniel Mella (1976) publicó con tan solo 22 años en 1998, hay – a nuestro juicio – una desunión radical entre el Bien y el Mal, debido a que el Bien no encuentra su lugar en la página escrita: está desterrado del texto². A lo largo de las tres etapas de la vida del protagonista (la infancia, marcada por la enfermedad y las violencias domésticas; la adultez, caracterizada por los actos de violencia extrema que él mismo pone en práctica; la vejez, en que el personaje va deshaciéndose física y anímicamente, dando sentido al *derretimiento* del título), no hay interacción ni conflictualidad entre el Bien y el Mal:

1. J. Baudrillard, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona 1991, p. 149.
2. La producción narrativa de Mella (Montevideo, 1976) se inaugura ya en la década de los noventa, cuando ve la luz su primera novela, *Pogo* (1997). Un año más tarde, se publica *Derretimiento*, una novela de fuerte impacto emotivo, que marcó un cambio de rumbo en la narrativa nacional de la fase de tránsito al nuevo siglo y que llevó la crítica literaria a establecer un vínculo temático y formal entre las dos primeras novelas de Mella y la obra de ficción de Brett Easton Ellis. En el año 2000, se publica *Noviembre*, que representa el cierre de una primera etapa dedicada integralmente al género de la novela. Ya a partir de los últimos años de la década del noventa, Mella había empezado a dedicarse a la publicación de relatos en antologías: en la narrativa breve destacan recopilaciones como *El vuelo de Maldoror* (1997), *Líneas Aéreas* (1999). Después de una larga pausa, el escritor vuelve al género del cuento con *El descontento y la promesa* (2008), al que sigue su más reciente libro de relatos *Lava*, que en 2013 fue galardonado con el Premio Bartolomé Hidalgo. Su novela *El hermano mayor* (2016) es hasta el momento su más reciente publicación.

la «autonomía del principio del Mal» a la que alude Baudrillard se expresa en el texto a través del protagonismo absoluto que el Mal detenta en la escena de la ficción. La violencia que salpica la narración parece expresar un antagonismo radical contra todo, que consolida la adscripción del texto narrativo de Mella al grupo de jóvenes escritores uruguayos definidos como «los crueles», que se afirman en el periodo comprendido entre el ocaso del siglo XX y la primera década del nuevo siglo; se trata de una promoción que cuestiona los pseudovalores instalados en el imaginario del Estado nacional uruguayo y que – a partir de la línea trazada por Rafael Courtoisie (1958) – incluye a narradores como Gabriel Peveroni (1969; pensemos en novelas como *La cura*, de 1997) o Gustavo Escanlar (1962-2010), además del mismo Mella. En la línea indicada por novelas como *Tajos* (que Courtoisie publicó en 2000), los jóvenes narradores uruguayos en cuyo marco se inserta la obra de Mella dibujan unos escenarios de violencia protagonizados por *psycho killers* que cometen los crímenes más atroces y parecen actuar por mera compulsión. Confirma esta filiación Ramiro Sanchiz en su artículo «En busca del mapa difuso: lectura de la narrativa uruguaya reciente» cuando subraya cómo «Mella había publicado sus primeros libros en los últimos años del siglo XX, incorporado al [...] grupo de los “crueles”; *Derretimiento* [...] es en cierto sentido su obra central y más característica: instalada en el mundo interior de un asesino en serie (y decir esto arriesga una simplificación bastante notoria), parecía alejarse de muchos clichés de lo uruguayo»³.

En un texto de ficción como *Derretimiento*, casi un manifiesto ideológico del grupo de los «crueles», Mella propone al lector una figura que agrede «porque sí», que ataca porque en su infancia ha sido agredido y maltratado, y este «patrimonio negativo heredado» es lo que hace que en su mundo se impida todo acceso al Bien. Y mientras éste último «supone la complicidad dialéctica del Mal, el Mal se basa en sí mismo, en la plena incompatibilidad. Así, es el dueño del juego; y el principio del Mal, el reino del antagonismo eterno, es lo que triunfa»⁴. Esta victoria del Mal encuentra en la novela una peculiar forma de manifestarse en lo que se refiere a la actitud psicológica del antihéroe: cuando el narrador y protagonista de *Derretimiento* presenta al lector su abanico de acciones gratuitamente violentas, lo hace desde una perspectiva de dis-

3. R. Sanchiz, «En busca del mapa difuso: lectura de la narrativa uruguaya reciente», Junio de 2016, (<https://esquinacorrientes.wordpress.com/2011/06/16/en-busca-del-mapa-difuso-lectura-de-la-narrativa-uruguaya-reciente/>, consultado el 15 de julio de 2017).

4. J. Baudrillard, *La transparencia del mal*, cit., p. 149.

tanciamiento. La suya es una mirada indolente, su aplicación reiterada y sistemática de la brutalidad con la sociedad no solo no despierta en él algún remordimiento, sino que muestra – a la manera de Patrick Bateman, el protagonista de *American Psycho* (1991), de Brett Easton Ellis – un total desvanecimiento de las emociones. En las tres partes, o movimientos, en las que está estructurada la novela, el Mal es el «dueño del juego» precisamente porque el protagonista se hace portavoz de una metáfora socio-sicológica que refleja la condición de una porción del entramado social en la contemporaneidad: la de una violencia arbitraria y en apariencia injustificada, asociada a la desaparición de toda conciencia moral, que remite al horror descrito en obras como *El resplandor* (1977) o *La zona muerta* (1979) de Stephen King o a la filmografía de autores como de David Cronenberg (*Shivers*, de 1975 o *Rabid*, de 1977) o Michael Haneke (*Funny Games*, de 1997), pero desde un sesgo de la mirada que prefiere el registro realista.

II – La infancia: el rechazo familiar

El primer movimiento, como se ha adelantado en el apartado anterior, abarca la infancia del protagonista narrador: desde el *incipit* el lector lo descubre sumergido en un estado de parálisis debido a una enfermedad (sobre cuyos orígenes el narrador no se detiene), y condenado a una situación de inutilidad, desde la perspectiva de sus propios familiares. El joven se encuentra del todo aislado del entorno familiar a causa de a su *a-normalidad* y vive en una condición de encierro dentro de su propio cuerpo que se va haciendo insensible:

lo último en desaparecer, y nunca por completo, fue el oído. Y esto me remuerde más que nada, porque las cosas que escuché, de a intervalos que bien podrían ser segundos como horas o meses, no son reproducibles, a ningún precio. Y aún hoy, traquetean por algún lugar rojo y vulnerable de la mente, furiosas, como un tren enorme y despiadado, rezumando un silencioso horror de sangre⁵.

Ahora bien, este «silencioso horror de sangre» al que alude el protagonista se cristaliza en un conjunto de imágenes que se quedan almacenadas en la memoria y hacen su nido en ese «lugar rojo y vulnerable de su mente»: un conjunto de *impresiones del sufrimiento* que darán lugar a las violencias aparentemente

5. D. Mella, *Derretimiento*, Lengua de Trapo, Madrid 1999, p. 9.

improcedentes de su etapa adulta. Ante la brutalidad de las agresiones del anti-héroe, que se realizan en su edad madura (y que se gestan en los años infantiles), cabría preguntarse hasta qué punto puede el protagonista considerarse como un *monstruo*, es decir, como una nefasta desviación del *nomos*. El término *monstruo* pertenece al mismo campo semántico de vocablos como *prodigio*, *portento* u *ostento*: se trata de sustantivos que remiten a eventos o manifestaciones de algo que va a revelarse, es decir,

hacen referencia a fenómenos que apuntan, en el presente o en el futuro, a un significado que los supera. La forma extraordinaria y singular en que éstos se concretizan los convierte en señales, en signos o en avisos. [...] Es decir, *prodigios*, *monstruos*, *portentos* y *ostentos* son tales porque se vinculan al predecir (*praedicere*), al mostrar (*monstrare*), al anunciar (*portendere*) y al manifestar (*ostendere*)⁶.

En la dimensión psicológica del presunto *monstruo* de Mella, se hace patente un conjunto de «signos» o «avisos» que preparan al ser a la futura explosión de su violencia. La infancia del protagonista, ya se ha dicho, está marcada por la enfermedad pero sobre todo por los malos tratos familiares, y es el acervo de estos factores lo que anuncia (aquí está el *portendere*) y construye al ser brutal y de mirada apática e indolente que manchará de crímenes su propia adultez. Durante la etapa de la enfermedad, el protagonista – entonces solo un niño – es un ser «monstruoso» a los ojos de sus mismos familiares, que se ensañan contra su cuerpo inmóvil:

fue también durante ese periodo que comenzaron los malos tratos. El contacto de las manos con el cuerpo ya no era suave y considerado. Manos de repente duras me apretaban las mejillas para hacerme abrir los labios, y la cuchara comenzaba a invadirme en forma abrupta y torpe, golpeando los dientes, aflojándolos, raspando las costras de las quemaduras y ejerciendo una exagerada presión contra las amígdalas. [...] Comenzaron a golpearme, golpes duros de paliza o de pelea, en las piernas, en las nalgas, en las costillas, y a veces hasta en la cara⁷.

El mensaje está lanzado: el pequeño enfermo es una presencia repulsiva de la que sus familiares buscan deshacerse. De este modo, el término *monstruo* pier-

6. M. Insúa Cereceda, *De asombros, horrores y fatalidades. Algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos*, in M. Insúa Cereceda; L. Peres, (eds.) *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid 2009, p. 149.

7. D. Mella, *Derretimiento*, cit., pp. 12-13.

de uno de sus valores semánticos, que marcan el significado del *prodigio* en su doble vertiente: desaparece la acepción positiva, como maravilla digna de admiración por su extrañeza, y solo queda su estatus de agente que provoca horror, temor y repugnancia. Hay, en la condición del personaje una superposición de traumas: no solo experimenta el rechazo familiar y los malos tratos, sino que percibe también la repulsión que su cuerpo anómalo provoca en sus mismos consanguíneos. En esta doble vejación se observa un posible guiño a la figura de Gregorio Samsa: tal como ocurre al personaje kafkiano, el protagonista – una vez alejado del *nomos* – se vuelve asqueroso y repulsivo como un insecto para su familia. Tanto en la *Metamorfosis* como en *Derretimiento* el estado de cautiverio debido a la imposibilidad de moverse caracteriza ambos personajes; así se describen en el relato de Kafka los intentos de la cucaracha de recuperar una posición que le permita desplazarse:

solía dormir del lado derecho y en su estado actual no podía colocarse de ese lado. Aunque se girase con fuerza sobre el lado derecho, una y otra vez acababa balanceándose sobre la espalda. Lo intentó mil veces en vano, cerró los ojos para no ver las patas bullendo, y solo cedió en sus intentos cuando empezó a notar en el costado un dolor leve y agudo que nunca había sentido antes⁸.

Obsérvese cómo el texto de Mella reproduce la misma condición de inacción forzosa de Gregorio Samsa, una condición que en *Derretimiento* se hace más marcada a causa del estado de absoluta acinesia del protagonista: «acostado boca arriba podía respirar sin dificultad, quizás fuera ése el único movimiento que se me permitía. Era como estar apretado entre dos paredes, la nariz y la cara y el resto del cuerpo aplastados»⁹. En ese contexto de inmovilidad y de crueldades familiares, se inscribe también un proceso mental que invierte el sentido de lo monstruoso: la monstruosidad se traslada a la percepción que el joven tiene de sus parientes: «hasta llegué a pensar que se trataba de los tres maniobrando juntos; imaginé un monstruo gordísimo y ágil, de tres cabezas y seis manos, ojos de pájaro clavados en las profundidades de la cara de ratón, capaz de las más crueles demostraciones de rencor y también de fugaces raptos de ternura»¹⁰. La construcción paulatina del monstruo pasa por la reiteración de las violencias domésticas: los verdugos familiares contemplan el dolor, se quedan obser-

8. F. Kafka, *La metamorfosis y otros relatos*, Centro Editor de Cultura, Buenos Aires 2007, p. 14.

9. D. Mella, *Derretimiento*, cit., p. 7.

10. Ivi, p. 14.

vándolo, mientras su víctima es incapaz de producir gritos ni lamentos. Lo que es importante subrayar en el texto de Mella en comparación con la *nouvelle* kafkiana se relaciona con los «victimarios institucionalizados», es decir, con los torturadores del régimen en tiempos de dictaduras: el objetivo de estos profesionales de la violencia es el de evitar que los lamentos del torturado se difundan afuera de las cuatro paredes de la celda. En el caso del protagonista de *Derretimiento*, no existe – claro está – la necesidad de evitar que los gemidos puedan filtrarse más allá de los muros del espacio cerrado; todas las sensaciones de sufrimiento son vividas por el niño sin la posibilidad de exteriorizarse: «Tuve la helada sensación de que me estaba empapando por fuera, pero lo que más me llamó la atención fue que el agua me entraba por la nariz y por la boca en las cantidades justas para no ahogarme, y sentí que también me empapaba por dentro. Me estaban bañando, con descuido»¹¹.

El peculiar estado de salud de la víctima, incapaz de emitir palabras, crea las condiciones para la repetición de los tormentos diarios en una condición ideal: la del silencio. Si en los casos de tortura en celdas y espacios cerrados de detención se hace ineludible la necesidad de filtrar los sonidos, esta preocupación está ausente en la casa del joven, debido a su misma limitación. Lo que importa en el caso de escarnios y ultrajes de cuerpos indefensos es que el ser que está sufriendo no emita sonidos: la lógica es la de borrar la voz de la víctima. La filósofa Donatella Di Cesare ha estudiado esta dinámica y confirma cómo el cuerpo que padece «non può avere voce, neppure quella inarticolata del grido. Il potere soggioga, sopraffa la lingua, la violenza la ammutolisce. [...] Lo scarto che sempre esiste tra corpo e linguaggio diventa incolmabile»¹². El objetivo de los miembros de la familia del joven está sí en la agresión violenta del cuerpo de su víctima, pero estos ataques se acompañan de una certeza que falta a los torturadores profesionales: este elemento añadido, que facilita su tarea, consiste en la comprobación de que no es necesaria la aniquilación del lenguaje, con el que se destruye la humanidad del ser que está sufriendo. Finalmente, cuando el niño, de una forma que la novela no explicita, recobra paulatinamente el control de su cuerpo, la experiencia traumática de las violencias padecidas durante la enfermedad quedará marcada en él, y la destruc-

11. Ivi, p. 17.

12. D. di Cesare, *Tortura*, Bollati Boringhieri Editore, Turín 2016, p. 141. Sostiene Di Cesare que el cuerpo que padece «no puede tener su propia voz, ni siquiera aquella desarticulada del grito. El poder subyuga, aplasta la lengua, la violencia la enmudece. [...] La distancia que siempre existe entre el cuerpo y el lenguaje se vuelve imposible de colmar» [la traducción es mía].

ción del cuerpo de sus víctimas irá de la mano de la eliminación de todo sonido vinculado con el sufrimiento.

III – La adultez: exorcizar los traumas

Hay en el texto un salto temporal que hace que – a partir de la página 32 – el personaje del relato ya sea un hombre adulto: es él mismo quien nos avisa que han transcurrido treinta años después de los hechos que acontecieron en su infancia. En esta segunda etapa, el narrador se encuentra en un balneario de la costa uruguaya y reflexiona según un proceso mental que repite el mismo modelo que había caracterizado su propia percepción de sus familiares durante la enfermedad: el hombre invierte el sentido de lo monstruoso y de nuevo la monstruosidad se traslada a su percepción. Así como en su edad moza el joven había percibido a sus parientes como un monstruo «gordísimo y ágil, de tres cabezas y seis manos», ahora lo monstruoso se expresa a través de un distanciamiento: el protagonista parece alejarse de sí mismo y ver su vida desde lejos, como un monstruo antropófago que se fagocita a sí mismo:

veo mi vida en un rincón de la pared, cerca del techo: tiene la forma de una cuerda. Veo la cuerda extenderse, serenamente, como en un desprezo, para luego de súbito mostrar un temblor que se hace más y más notorio. Ahora serpentea, indecisa y furiosa, veo cómo intenta enrollarse, asfixiarse. Veo claramente ambos extremos, de colores opuestos, y cabeza y cola se persiguen sin descanso, como antropófagos¹³.

La vida adulta empieza a tener rasgos de furia y de asfixia; en esta etapa el acontecimiento principal que el protagonista narrador presenta al lector es el asesinato – brutal y aterrador en su descripción pormenorizada de las torturas – de toda una familia que él mismo cumple; a la luz de lo que se ha narrado en el primer movimiento, podría interpretarse el asesinato como una modalidad que deniega en lo concreto la dialéctica entre el Bien y el Mal: anula el Bien para exorcizar sus traumas iniciales. Y sin embargo, una lectura más analítica del texto parece demostrar que ni siquiera es esta la razón profunda que subyace debajo de la monstruosidad de la masacre. Las horas previas al múltiple asesinato se describen como caracterizadas por un calor extremo, que

13. D. Mella, *Derretimiento*, cit., p. 49.

agobia y ofusca el pensamiento: «Voy hasta una ventana, tengo nublado el pensamiento y me pesan los párpados. El resplandor del verano azota todo lo que se interpone en mi camino. El coche parece estar sufriendo bajo el sol, que aún está alto»¹⁴. Pocas páginas después la descripción de las condiciones climáticas se repite: «Bordeo el acantilado y no le saco la vista a las dunas amarillas. Me veo obligado a cerrar la ventanilla porque el viento me molesta la vista, me sofoco»¹⁵. El protagonista – al tratar de cruzar la extensión de dunas que separan el pueblo del mar – cumple un viaje metafórico al desierto, que remite a los cuarenta días en el desierto que se describen en el Nuevo Testamento: la descripción del intento (frustrado) de cruzar el desierto de dunas le sirve a Mella no solo como metáfora del aislamiento, sino también como una suerte de *ejercicio involuntario de preparación mental* para la violencia extrema que está a punto de manifestarse.

El calor agobiante que casi hace perder los sentidos al protagonista de la novela, y que es la causa aparente del estallido de la violencia, remite al «mal sin explicación» que Albert Camus describe en *L'étranger*: en el texto del escritor argelino no hay justificación a la muerte violenta del árabe que Meursault provoca si se exceptúan las condiciones climáticas; es decir, el hecho de que aquel día en la playa «le soleil tombait presque d'aplomb sur le sable et son éclat sur la mer était insoutenable. [...] On respirait à peine dans la chaleur de pierre qui montait du sol. [...] Je ne pensais à rien parce que j'étais à moitié endormi par ce soleil sur ma tête nue»¹⁶. El calor extremo, no solo ofusca el pensamiento – tanto de Meursault como del personaje de Mella – sino convierte a este último en una suerte de «demonio» cuya locura se desata vol-

14. Ivi, p. 51.

15. Ivi, p. 52.

16. A. Camus, *L'étranger*, Gallimard-Collection Folio, Paris 2016, p. 83. Hay en la novela de Mella un proceso progresivo de desviación de la percepción que convierte las figuras en formas expresionistas: a medida que los años avanzan y que el alma del protagonista se va haciendo cada vez más negra, los objetos y los individuos que el hombre describe al lector van adquiriendo formas desarticuladas, rasgos deformes. Al observar un grupo de gitanos, sus posibles víctimas, el narrador nos los describe así «las sombras se hacen movedizas, oscilantes. *Se agrandan, se estiran, desaparecen*» (D. Mella, *Derretimiento*, cit., p. 108); la misma deformación de los cuerpos y de los rostros se hace patente pocas páginas después, cuando el hombre intenta prender fuego al campamento en que se encuentran los gitanos: «Las brasas caen algunas encima del sobre y otras en los cuerpos. [...] el sobre les impide libertad de movimientos y parecen una *gigantesca larva convulsionada*» (Ivi, p. 110); finalmente, otra deformación explícita de las figuras humanas se da cuando el protagonista es alcanzado por los gitanos que intentan vengarse de la agresión: «veo las caras de mis agresores, *deformadas y desencajadas* de furia, a través de una cortina de sangre» (Ivi, p. 111).

viéndolo un ser sin conciencia moral ni dudas éticas. Que no haya una motivación para el Mal es una evidencia que el propio narrador asesino, poco después de la matanza se encarga de confesar explícitamente: «No hay sentimiento de culpa, ni nada que se le parezca. Tampoco me pregunto por qué. Ya no hay otra opción»¹⁷. Esta última afirmación, de que no hay otra opción posible al asesinato, deja abierta una rendija en la interpretación del texto que hace viable plantear una lectura paralela de la novela de Mella: nos referimos al hecho de considerar la posibilidad de un fin en la actuación del asesino. No estaríamos delante de un émulo de Meursault, que mata sin razón, sino ante un lúcido plan de eliminación del más débil. Esta interpretación encuentra su confirmación en reflexiones que el propio personaje exterioriza; así se observa, por ejemplo, en las cavilaciones que preceden el exterminio de la familia masacrada en el balneario: «Algo me repele cuando empiezo a pensar en la familia del casero. [...] Por un momento siento pena hacia ellos; quizás algo más parecido a la piedad. Pero también, enseguida, asco y vergüenza, y por último un profundo odio»¹⁸. El asco y la vergüenza se superponen a la piedad y finalmente es el odio lo que prevalece: el objetivo del protagonista reside en la eliminación de ciertas categorías de seres humanos, como si estuviera actuando una suerte de «limpieza»: el ejercicio de barrer con todos aquellos individuos que, según su percepción, no son merecedores de vivir es uno de los mandamientos que el antihéroe de Mella sigue a lo largo de sus andanzas.

Hacer limpieza significa, para él, borrar toda huella de esas presencias humanas insignificantes y despreciables; es menester fagocitarlas en una dimensión simbólica que no se refiere a la práctica de comer carne humana, sino a una eliminación que pasa por la destrucción del cuerpo de la víctima. El sujeto que – en los planes del protagonista – está destinado a desaparecer, deja de ser un individuo y se vuelve objeto: un objeto por dominar y destrozar, después de vencer su resistencia a la aniquilación. Esta agresión puede leerse como una forma de antropofagía, por la cual el victimario logra la desaparición total de su víctima como parte de un proceso insano de higienización. Esta obsesión de limpieza se consolida a tal punto en la mente del protagonista que se convierte en una misión, en una suerte de «cometido institucionalizado» que mezcla el afán de dominio con el de la desaparición física del sujeto/objeto sacrificado, según un modelo que Carlos Járegui resume así:

17. D. Mella, *Derretimiento*, cit., p. 75.

18. Ivi, pp. 50-51.

así como, según Freud, la incorporación oral es la respuesta agresiva primaria a la frustración y al deseo de dominar la resistencia del objeto, el canibalismo es la forma elemental de agresión institucionalizada. [...] El caníbal se come a aquellos que son *Otros* al tiempo que las 'sociedades civilizadas' esclavizan, explotan o hacen la guerra a aquellos fuera de los linderos del *Yo*¹⁹.

Fagocitar al no apto, en su dimensión simbólica, es lo que en el texto de Mella remite a la dialéctica contrastiva entre el *Yo*, digno de vivir, y los *Otros*, seres desdeñables que desatan una sensación de asco y provocan el odio. Estos *Otros* pueden representar para el protagonista los aspectos constitutivos de su propio *Yo*: se trataría de aspectos vinculados con la indefensión, que el hombre desea eliminar a toda costa porque le trajeron humillación y sufrimiento en el pasado. En este sentido, el acto de fagocitar metafóricamente al ser desdeñable remite a un proceso psíquico, uno de los mecanismos de defensa más prepotentes, que es la «proyección»: una dinámica que consiste en ver en los demás lo que no queremos reconocer como propio. Puede tratarse de cosas positivas, pero en la mayor parte de los casos se trata de rasgos o vivencias poco deseados.

No puede sorprender que una novela de finales de los años '90 del siglo XX tenga como motivo clave el de la violencia (más o menos extrema) hacia el *Otro*: la agresión, la lucha entre seres humanos y los conflictos que convierten al hombre en un lobo para el hombre son dinámicas sociales que – en el Uruguay del cambio de siglo – se trasladan con frecuencia al campo de la producción literaria bajo la forma de expresiones artísticas ya bien alejadas de los temas de la dictadura y de la memoria (o posmemoria) acerca de esa etapa histórica. En este sentido, los motivos presentes en el texto de Mella obligan a una doble reflexión; la primera apunta a subrayar el desvío parcial de la línea maestra trazada por Rafael Courtoisie: no se vislumbra en la novela de Mella esa dinámica por la que las atrocidades de los protagonistas solo le sirven al autor para denunciar la violencia infinitamente más atroz que caracteriza la sociedad contemporánea (el terrorismo, la pornografía, el peso mediático de la televisión, etc.). La segunda reflexión es de carácter terminológico y permite distinguir entre la *agresión* y la *violencia*: el primer término estaría a indicar un estallido de energía no necesariamente nefasta, frente a la *violencia*, que debería leerse como una manifestación extrema de esta fuerza agresiva. Slavoj Žižek insiste en la importancia de esta diferenciación y señala la exigencia de una

19. C. Járegui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid 2008, p. 19.

«distinción terminológica entre la *agresión* que pertenece efectivamente a la “fuerza vital”, y la *violencia*, que es una “fuerza mortal”: violencia no es aquí la agresión como tal, sino su exceso que perturba el curso normal de las cosas, deseando siempre más y más»²⁰. Mella pone al lector precisamente delante de esta perturbación del curso normal de las cosas: la sangre que se derrama en las escenas más truculentas de *Derretimiento* plantea una dimensión psicológica en que la «fuerza vital» (es decir, las continuas tensiones internas que sacuden al protagonista y que crean en él un estado casi permanente de crisis interna)²¹ deja espacio al *exceso que perturba*, o sea a la violencia como *fuerza de signo negativo* que acarrea la muerte.

IV – La vejez: la descomposición del ser

El pasaje al último movimiento – el que traslada al lector en la vejez del protagonista – ocurre de forma casi imperceptible, gracias a una elipsis narrativa que nos presenta al personaje ya anciano y muy limitado en sus propios movimientos. La nueva figura de asesino que protagoniza este tercer apartado es solo una parodia del *serial-killer* que había sido en la adultez. En esta etapa, de mayor reflexión introspectiva y menor acción, la mente del hombre empieza a crear *monstruos* a partir de la observación de la realidad circundante: los mismos objetos de la vida cotidiana adquieren rasgos de *prodigios* amenazantes y se convierten en *monstruos* que merodean por los espacios en que se mueve el protagonista; veamos algunos ejemplos empezando por el humo del cigarrillo, que se animaliza: «el humo, [...] es gris. *Serpentea*, tarda en desaparecer. Por momentos, parece aplastarse contra el techo y desparramarse por el baño»²².

20. S. Žižek, *Sobre la violencia*, Espasa Libros, Barcelona 2013, p. 81.

21. Son muy frecuentes en el texto las reflexiones introspectivas que el protagonista «expone» al lector, en las que muestra con claridad la percepción de su propia debilidad y de sus desajustes anímicos y psicológicos; a menudo aparecen palabras como «torpeza», «miedo», «horror», «muerte», que el hombre aplica a su propia existencia; es el caso, entre muchos ejemplos posibles de la siguiente reflexión, en el segundo movimiento, en la que el hombre traslada a la dimensión de la movilidad física las proyecciones de sus pesadillas interiores: «Mi torpeza para caminar se acentúa cuando me veo obligado a bajar los cordones de las veredas; hasta cuatro veces estoy a punto de caer. No puedo imaginarme tal escena. No creo ser capaz de levantarme luego. Me llena de horror saber, con plena certeza, que si de hecho cayera, mis brazos cederían en el intento de incorporarme y moriría ahogado, boca abajo en la lluvia» (D. Mella, *Derretimiento*, cit., p. 87).

22. D. Mella, *Derretimiento*, cit., p. 77.

De nuevo, tal como había ocurrido con la imagen de su propia vida, la visión tiene la forma de una serpiente (recuérdese que en la imagen descrita en el segundo movimiento, esa cuerda de repente «serpentea, indecisa y furiosa»). Un segundo ejemplo en el que ciertas manifestaciones de la realidad concreta se convierten, en su mente, en *prodigios* – en su acepción semántica negativa – se da en el puerto: «dos sirenas hasta ahora. [...] Uno puede quedarse horas entre sombras, una noche entera en vela, esperando y contando segundos, minutos, entre esos largos *bramidos* que *parten al medio* y limpiamente la noche, como a una fruta»²³. Esta vez son los barcos de la dársena los objetos que se vuelven *monstruos*: se vuelven criaturas marinas caracterizadas por bramidos prolongados que – a su vez – adquieren la materialidad de cuchillos (de hecho, parten al medio la noche, como a una fruta). Lo que cabe aquí observar es que la mente del protagonista está sí invadida por imágenes de *monstruos*, pero esos seres teráticos nunca son *monstruos* que destacan por su cualidad excepcional y maravillosa, sino que son, en su conjunto, un «ente admonitorio que lleva inscrito metafóricamente un mensaje en su anómalo cuerpo»²⁴. Estas formas de cuerpos anómalos que se hacen materia en la mente del protagonista desarrollan una función esencial en la trama de los apartados finales de la novela: se van convirtiendo en señales, en avisos del progresivo derrumbamiento del ser.

Si se vuelve a la asociación entre los términos *prodigios*, *monstruos*, *portentos* y *ostentos* y a su vinculación con el predecir (*praedicere*), el mostrar (*monstrare*), el anunciar (*portendere*) y el manifestar (*ostendere*), se puede interpretar el acervo de las visiones del antihéroe de Mella como una metáfora del cuerpo humano que se deshace progresivamente. Las montañas de chatarra hecumbrosa abandonadas en los muelles del puerto son imagen metafórica del cuerpo que se descompone: «las construcciones del puerto han terminado de golpe y las han sustituido montañas enormes de chatarra, que impiden ver el mar. Yo solo distingo sus contornos, y parecen piezas de un rompecabezas *monstruoso*; aún húmedas, despiden un olor fortísimo»²⁵. Pese a la clara percepción de su propia descomposición, que marca las pautas del progresivo debilitamiento del hombre, el protagonista comete en esta etapa vital otro asesinato, menos cruento en sus modalidades, pero igualmente cruel: deja morir de ham-

23. Ivi, p. 78.

24. M. Insúa Cereceda, *De asombros, horrores y fatalidades. Algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos*, cit., p. 150.

25. D. Mella, *Derretimiento*, cit., p. 107.

bre a una mujer obesa, vecina de casa que se rompe una pierna al subir por la escalera del edificio en que ambos viven, y que el hombre recoge y lleva a su piso sin alguna premeditación. Desde el punto de vista de la estructura moral, Mella insiste – también en esta fase del texto – en plantear la noción de la maldad humana como algo gratuito, puesto que la idea del nuevo «sacrificio humano» se le ocurre al personaje solo por haber coincidido casualmente en la escalera con la mujer: «Y yo decidí dejarla morir en paz. En parte porque me agotaba rápidamente cuando comenzaba a descargarle golpes en el rostro, y los golpes, de tan débiles que eran, no parecían afectarle en nada; pero más que cualquier cosa, me fascinaba la idea de que ella y yo fuéramos testigos de su lenta evolución hacia su propio final»²⁶.

Esos sentimientos «negativos» transmiten no ya solo la fascinación por el horror, sino un nuevo sentir demoníaco: hasta ese momento, el hombre solo había sido testigo del camino que lleva a su víctimas hacia la muerte; ahora se despliega ante su mirada lo que viene «después del final, la respuesta inevitable a todas las preguntas: la pudrición. Asistía [...] al fabuloso proceso de descomposición de aquel cuerpo y no podía sacarme de la mente por qué maquiavélica consigna nuestra especie se empeñaba tanto en ocultar aquella maravilla, superior a cualquier otra cosa del universo»²⁷.

Una vez más, queda patente que no hay motivación racional para los crímenes, ni deseo alguno de venganza: las reflexiones introspectivas del personaje afirman el sinsentido de la vida comunitaria, de la sociedad, o del universo. Hay, de nuevo, una transgresión absoluta con respecto a la moral: la necesidad del protagonista de ejercer una *fuerza mortal* hacia la Otredad se vuelve una vez más una compulsión absoluta que le lleva a producir actos de violencia incondicional. Mella propone, en el episodio de la vecina, una suerte de «convivencia» entre la (presunta) normalidad de un interior doméstico y la progresiva desintegración de un ser humano (su cautiva). Comparten el mismo espacio físico en un estado de aparente normalidad (desde la perspectiva de un observador externo) y el de una violencia absoluta que se ejerce sobre un sujeto cuyo rasgo clave es la indefensión. Esta convivencia de condiciones extremas (normalidad aparente y manifestación brutal de una fuerza mortal) remite a la visión que Žižek ofrece acerca de este tipo de oposición; sostiene el filósofo esloveno que «cuando percibimos algo como un acto de violencia, lo medimos por un principio básico acerca de lo que es una situación

26. Ivi, p. 92.

27. Ivi, p. 98.

normal no violenta, y la más alta forma de violencia es la imposición de este principio con referencia al cual algunos acontecimientos se muestran como *violentos*»²⁸.

Ahora bien, paralelamente a esta convivencia entre una situación *normal no violenta* (o no violenta desde un sesgo de la mirada alejado), y la más alta forma de violencia, se añade un elemento más; se alude aquí al hecho de que, en esta tercera etapa, se observa un desarrollo involutivo de las obsesiones asesinas del protagonista, quien comienza a manifestar una pulsión hacia el aniquilamiento de su propio ser. Después de ver fracasar un nuevo intento de masacre, el hombre es alcanzado por sus propias víctimas – unos gitanos que viven en casas rodantes – que se vuelven victimarios e inician a golpearlo; el punto de inflexión que este evento subraya se expresa en el deseo del protagonista de que los golpes acaben con su vida:

y ocurre algo extraño cuando dejan de golpearme, aturcidos por la sorpresa: no quiero que se detengan. Deseo seguir sintiendo las patadas y los puños hundiéndose en el cuerpo, dañándose. [...] Tengo ganas de gritarles que no se vayan, que no me dejen así, que vuelvan y que sigan haciendo lo que estaban haciendo, que cumplan su deber y acaben el trabajo, que terminen conmigo de una vez por todas²⁹.

Nótese cómo aquí se manifiesta la traslación de la idea distorsionada y sicológica de *limpieza* que tiene el protagonista, a la que se aludía en el segundo movimiento: lo que antes el hombre consideraba como su *deber* (es decir, la purificación del mundo de seres que no merecían vivir), ahora se aplica a su propia existencia. Este traslado de la exigencia de *matar por purificar* es el «pórtico» que da acceso al desenlace de la novela: las imágenes finales muestran un ser humano deshecho, sentado en el suelo de una calle, que va sumergiéndose en la nada y que es consciente de que está entrando en el vacío. Mella describe un proceso de derretimiento que el protagonista vive de forma muy consciente:

Ya no logro tocarme, me es imposible utilizar las manos y moverme. Mi piel adquiere brillo, como si hubiera chupado litros de aceite y los poros se abren y se hacen grandes agujeros, como cráteres donde nunca hubo vida, hasta que ya no parecen míos y comienzan a tragarse a la piel, o la piel empieza a derretirse dentro de esos pozos magnéticos. [...] Solo logro ver el color negro, el

28. S. Žižek, *Sobre la violencia*, cit., p. 83.

29. D. Mella, *Derretimiento*, cit., pp. 111-112.

universo vacío en que me he transformado, y recién ahí me reconozco como algo, vivo o no, y me complazco en mí mismo, y creo que sonrío³⁰.

En la descomposición, la postrera sensación del hombre no es de desesperación ni de angustia: la sonrisa que se dibuja en su rostro deformado apunta a subrayar cómo la unión con ese universo negro no es el verdadero fin. De hecho, la muerte por disgregación del personaje no transmite al lector la seguridad de que el mal haya sido controlado o eliminado, precisamente porque – a lo largo del hilo narrativo – el asesino no recibe ningún tipo de sanción por su conducta: de ahí que «es posible pensar que lo que denominamos como *mal* retorne en otras formas humanas o en clave fantástica, monstruosas»³¹.

Bibliografía

Texto de referencia

D. Mella, *Derretimiento*, Lengua de Trapo, Madrid 1999.

Bibliografía crítica

J. Baudrillard, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona 1991.

A. Camus, *L'étranger*, Gallimard-Collection Folio, Paris 2016.

D. Di Cesare, *Tortura*, Bollati Boringhieri Editore, Turín 2016.

H. Honores, «Daniel Mella. Derretimiento», in *Iluminaciones – Literatura fantástica y ciencia ficción en Perú e Hispanoamérica*. Lima, 23/08/2015 (<http://eltonhonores.blogspot.it/2015/08/daniel-mella-derretimiento-lima.html>), consultado el 18 de julio de 2017).

M. Insúa Cereceda, *De asombros, horrores y fatalidades. Algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos*, in M. Insúa Cereceda, L. Peres (eds.), *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid 2009, pp. 149-165.

F. Kafka, *La metamorfosis y otros relatos*, Centro Editor de Cultura, Buenos Aires 2007.

C. Járegui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid 2008.

R. Sanchiz, «En busca del mapa difuso: lectura de la narrativa uruguaya reciente», Junio de 2016 (<https://esquinacorrientes.wordpress.com/2011/06/16/en-busca-del-mapa-difuso-lectura-de-la-narrativa-uruguaya-reciente/>), consultado el 15 de julio de 2017).

S. Žižek, *Sobre la violencia*, Espasa Libros, Barcelona 2013.

30. Ivi, pp. 111-112.

31. H. Honores, «Daniel Mella. Derretimiento», in *Iluminaciones – Literatura fantástica y ciencia ficción en Perú e Hispanoamérica*. Lima, 23/08/2015 (<http://eltonhonores.blogspot.it/2015/08/daniel-mella-derretimiento-lima.html>), consultado el 18 de julio de 2017).

El desplazamiento como relación de circulación de la literatura latinoamericana contemporánea

Octavio Pineda Domínguez

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Abstract

Within the transnational reality of the Latin American continent, we can find many convergent elements when it comes to articulating an unified and heterogeneous literature. A shared historical experience is found therein: the displacement, both as exile and migration. A dispersion that can be assumed as an intersection of its multiple national literatures, but also as an identifying common mark. To recognise its connectors, its anchorage points, that is the tools of Comparative Literature as a mechanism of dialogue and comparison that articulates an integrating and diversifying voice.

Keywords

Latin American Literature, exile mark, displacement.

I

La literatura latinoamericana gestiona temporalidades y geografías diversas, dibuja una conversación entre pueblos que hablan en una misma lengua de cosas que son a un tiempo distintas y comunes¹. Una dispersión tejida de interferencias que se difuminan a la hora de arraigar identidad en las diferentes literaturas nacionales que la componen. Es decir, una representación balcanizadora y totalizadora, a la vez que unificadora y heterogénea, que refleja la posibilidad de establecer un eje sólido a partir del cual dichas literaturas orbiten, de sostener un punto de anclaje que las sitúe en un mismo plano.

1. O. Paz, *Itinerario*, FCE México, Mexico DF 1993, pp. 206-207.

La tendencia a la identificación y al encuadre de las literaturas del continente dentro de un todo que incorpora sus diferencias, sin asumir los necesarios puentes que las comuniquen, excluye por completo el contenido literario de las mismas, primando la búsqueda de un molde, de una verdad superficial con la que titular algún estudio académico, y no de establecer un paradigma de contrastes y equilibrios que les permitan dialogar.

Considero que para albergar alguna respuesta aglutinante, con espíritu flexible, de lo que significa la literatura latinoamericana, de lo que la hace diferente de otras literaturas continentales, resulta fundamental acudir a la metodología comparatista, a sus redes y a sus lecturas de contrastes y fronteras, como mecanismo que mejor ajusta la comprensión de una cuestión no resuelta. Es imprescindible llevar a cabo un estudio que permita identificar vínculos entre literaturas tan alejadas como, por ejemplo, la mexicana de la argentina, de modo que se pueda hacer dialogar en un mismo plano a poetas de la talla de Juan Gelman y de José Emilio Pacheco, por poner un ejemplo.

Para realizar esta tarea, recurro a la *teoría de las relaciones* propuesta por el comparatista rumano Alejandro Cioranescu², esbozada en *Principios de Literatura Comparada* (1964). Un pequeño volumen que sintetiza las teorías comparatistas que se iban desarrollando en Francia a mitad del siglo XX³. Una perspectiva de análisis que explora los vehículos conectores de literaturas alejadas o ajenas. Elementos útiles con los que afrontar la dispersión en la literatura latinoamericana contemporánea.

Estas reflexiones fueron hábilmente articuladas y organizadas por el profesor de la Universidad de La Laguna, inaugurando con ellas los estudios de Literatura Comparada en España. Obviando aquí la riqueza del ensayo de Cioranescu, me centraré en la taxonomía comparatista que presenta, en los puntos de confluencia existentes entre las obras literarias. Desde esta perspectiva, las obras de distintas literaturas se pueden confrontar a partir de tres tipos de relaciones: las *relaciones de contacto*, donde se comparte un nexo literario individual; las *relaciones de interferencia*, que contienen una interpretación múltiple de ideas y de corrientes, que atraviesa periodos literarios más con-

2. Se reconoce a A. Cioranescu (1911-1999) como fundador de estos estudios desde su cátedra de la Universidad de La Laguna, donde recaló en 1948 después de un largo exilio desde Rumanía a Francia y posteriormente a las Islas Canarias, y llevará a cabo una labor docente e investigadora fundamental hasta su fallecimiento en 1999, tanto para los estudios filológicos españoles como para la historia literaria de las Islas Canarias.

3. J.F. Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*, Editorial Cátedra, Madrid 2011, pp. 44-45.

cretos; y por último, las *relaciones de circulación*⁴, un territorio donde la recurrencia de las temáticas vincula a los escritores.

Atendiendo a este tríptico de relaciones, el componente transnacional de la literatura latinoamericana puede ser articulado a partir de la escueta, aunque válida y clarividente, taxonomía de Cioranescu. Ahora bien, para llevar esta tarea a cabo, es necesario aligerar el equipaje teórico, de modo que se pueda concentrar en este artículo líneas de estudio que enriquezcan la reflexión, no ahondar en teorías laberínticas o distorsionadoras. Motivo por el cual, considero suficiente someter a dicha literatura un sustento de una, no tres, *relación*. Excluyo por lo tanto las *relaciones de contacto y de interferencia*, para profundizar en las *relaciones de circulación*,⁵ a las que considero el marco de estudio más fértil para la reflexión que nos ocupa. Una *relación*, ésta, que gira alrededor del cuestionamiento identitario, en cuanto a temática de la pertenencia. Puesto que ahonda en un tejido temático compartido, crea zonas de confluencias, veredas, caminos anchos o estrechos, a los que se aproximan los poetas. Evoca temas y motivos en torno a una experiencia histórica cercana⁶, asume la posible combinatoria entre los elementos extraliterarios y sus paradigmas artísticos.

II

Desenclavada la literatura latinoamericana de las influencias españolas del pasado, tras haber superado el Modernismo, el Vanguardismo y el Posvanguardismo, defiende Álvaro Salvador que ésta ha ido condicionándose como escritura de identidad dispersa y heterogénea; representa una escritura de diálogo dentro de un tejido transnacional que traba conversación con literaturas extranjeras, como la europea (principalmente española y francesa) y la estadounidense.

Estos jóvenes son por primera vez en su historia potenciales consumidores de manera inmediata de “cualquier” clase de literatura y, al mismo tiempo, se constituyen en presuntos productores de ese “mercado universal de la literatura”. [...] Sus influencias serán, por tanto, fundamentalmente foráneas. La cultura

4. Hemos utilizado aquí el resumen de la teoría de Cioranescu que realiza C. Guillén en la obra: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Editorial Crítica, Barcelona 1985, p. 124.

5. Ivi, pp. 101-113.

6. Ivi, pp. 115-129.

estadounidense con una literatura joven —sobre todo Kerouac y la generación Beat—, [...] de otra parte, la literatura y la filosofía francesa⁷.

Una movilidad en la escritura del continente que ya definió Octavio Paz en su dinámica de la «tradición de la ruptura»⁸, donde las bases poéticas de la tradición se ven usurpadas y agasajadas por las acometidas de un nuevo lenguaje que contendrá, con el tiempo, una mirada desmitificadora. Sin embargo, y en eso se reafirma el concepto de «tradición», siempre subsisten elementos de cohesión, como la capacidad de la poesía para regenerar el lenguaje, que se fundamenta en una particular visión del mundo, como apunta la poeta peruana Blanca Varela: «hemos tenido que inventar y arriesgarlo todo muchas veces antes de poder articular un lenguaje que nos sacara, aunque fuera a medias, de esta bastardía cultural en la que nos colocó la historia»⁹. Bastardía que «hace las veces de lugar de observación, marcado por la precariedad, y de intersticios por donde filtrarse a otro espacio»¹⁰.

Entre los espacios de debate que actúan como agentes de cohesión y participan de una *relación de circulación* integrada a la escritura latinoamericana, la tendencia al diálogo cultural con lo extranjero, de la obra destaca como eje programático la forma de preguntar y descubrir el afuera como punto central. A modo de ejemplo, incorporo el poema «[9]», del poeta peruano Eduardo Chirinos de su obra *Humo de incendios lejanos* (2010), donde indaga en otro idioma evocando las grietas del idioma propio:

esa música no es mía viene de muy lejos de épocas
remotas del primer rinoceronte que soñó venecia del
libro que alguna vez prestaste anoche tuve un sueño
ordenando mis papeles encontré un poema hablaba
del silencio lo leí en rumano yo nunca hablé rumano
no importa el silencio es igual en cualquier lengua
al despertar recordaba apenas unos versos y una sola
pregunta ¿en qué pecho cantarás cuando me vaya?¹¹.

7. Á. Salvador, *La piel del jaguar. 25 poetas hispanoamericanos ante un nuevo siglo*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla 2006, p. 24.

8. O. Paz, *Los hijos del limo*, Tajarar Editores, Santiago de Chile 2008, pp. 11-29.

9. M. Suárez, *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Editorial Verbum, Madrid 2003, p. 178.

10. Ivi, p. 179.

11. E. Chirinos, *Humo de incendios lejanos*, Grupo Editorial Mesa Redonda, Lima 2010, pp. 57-58.

Identifico en el texto un cuestionamiento del lenguaje que abunda en la poética moderna, desde que el poeta se desentendiera de los vínculos referenciales e hiciera, como señala Pere Ballart, una redirección hacia su propia escritura¹², convirtiéndose ahora en la manera de experimentar el espacio ajeno, en sí intransferible. La obra configura entonces un escaparate de la existencia transfronteriza y expansiva del sujeto, incluye realidades geográficas y referenciales ajenas, tiempos distintos, e incorpora el componente idiomático de otro código lingüístico, lo que repercute en un cuestionamiento de sus propios límites.

III

Como intermediación entre obras y autores, y como método de profundización en la existencia del lenguaje literario latinoamericano, en tanto que intermediación de voces cercanas que transitan una lejanía, la mirada comparatista de Cioranescu, su *relación de circulación*, puede asentarse en algún elemento temático compartido. Un territorio que reclamaba Julio Cortázar al solicitar que en la historia literaria del continente se incluyera un apartado especial para los autores desplazados, donde no solo se incorporara a representantes del exilio, sino también a creadores extranjeros asentados en el territorio: «Algún día en las historias de la literatura latinoamericana habrá un capítulo que será el de la literatura del exilio»¹³. Una base de sustentación de la literatura latinoamericana en la extranjería que también comparte Fernando Aínsa¹⁴, quien asegura que América Latina fue fundada en el viaje¹⁵, lo que ha provocado que la literatura del continente haya conservado un interés por la literatura del desplazamiento.

12. En el capítulo «Nos oprime el plural», P. Ballart debate con profundidad sobre esa incorporación de lo subjetivo e íntimo a la lírica moderna. *El contorno del poema*, Acantilado, Barcelona 2005, pp. 53-91.
13. C. Cymerman, «La Literatura hispanoamericana y el exilio», in *Revista iberoamericana*, vol. LX (1994), n. 166-167, p. 523 (<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5171/5329>, consultado el 12 de marzo de 2014).
14. Apuntamos aquí que a pesar de centrarse su estudio en la prosa, construye y recopila muchas herramientas teóricas que son válidas para el estudio del género lírico. No obstante, la poesía del desplazamiento, ha sido poco estudiada, y es conveniente acercarnos a ella usando como equipaje la expresión de otros géneros en torno a la misma experiencia temática e histórica.
15. F. Aínsa, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Iberoamericana Vervuert, Madrid 2012, pp. 68-69.

César Fernández Moreno ya argumentaba en la célebre obra *América Latina en su literatura* (1972), que la incorporación del continente a la cultura universal representó para el arte y para la literatura la expansión del sentimiento de asombro. La sorpresa de dos comunidades, la española y la autóctona – luego habría que incluir la afroamericana –, sumidas en un shock cultural, exhiben un híbrido que reunirá la curiosidad del conquistador y la sorpresa del indio, con su deriva creativa subsiguiente. Es decir, el «asombro recíproco es el huevo de donde saldrá la cultura latinoamericana, todo su arte creativo. [...] lo que el artista ha visto de extraordinario»¹⁶.

El «asombro», como punto de confrontación de lo desconocido y de lo que significó el viaje hacia un nuevo territorio, deriva en una nueva forma de narrar la historia del continente, que comparten aquellos que llegaron a las Indias en pleno renacimiento italianizante en España, para confrontar sus modelos literarios con temáticas y técnicas renovadas, como *La Araucana*, de Alonso de Ercilla. Es palpable, como síntoma de connivencia con la extranjería, que el inicio de la literatura en Chile provenga de modelos italianos, con el virtuoso endecasílabo de un movimiento que se configura primero hacia España y luego hacia América. Pero esto no es lo único, también los autores que aportan su mirada de asombro en las llamadas «Crónicas de Indias» configurarán la expresión del viajero, como defiende Cristóbal Pera:

Si pensamos en la relevancia del viaje en la literatura hispanoamericana debemos remontarnos a los orígenes y admitir que una gran parte de la producción textual durante la conquista y la colonia está compuesta por narraciones de viaje; un viaje en el que el protagonista forma parte de la expedición colonizadora y en el que se confronta con el Otro y consigo mismo¹⁷.

Este dato muestra que la confluencia entre lenguajes de origen latino, prehispánico y africano, vinculándola con la extranjería, establece un diálogo permanente de la literatura latinoamérica, desde su génesis, con elementos del *afuera*, ya sea a través de la mirada diacrónica de la conquista, que configura su escritura en puntos de interferencia exteriores, o en la mirada transnacional sincrónica de nuestro último siglo, donde muchos de los escritores se han visto obligados a emigrar, multiplicando en ella la dispersión territorial y lingüística.

16. C. Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI editores, México DF 1977, pp. 10-11.

17. C. Pera, «De viajeros y turistas: reflexiones sobre el turismo en la literatura hispanoamericana», *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV (1998), n. 184-185, p. 509.

IV

Nos detenemos en lo anteriormente dicho y lo reconducimos nuevamente hacia la teoría comparatista heredada de Cioranescu. En este caso, me sitúo en las tesis presentadas por Noé Jitrik, investigador argentino exiliado en México en los años de la dictadura de Jorge Videla, entre 1976 y 1982. Jitrik examina dentro de la extranjería compartida por la literatura latinoamericana una característica con la que poder catalogarla, un punto de encuentro ante tanta dispersión: su *marca de exilio*, donde el término «exilio», como palabra-*ómnibus*, se desprende del referente léxico, histórico o político, y asume diferentes tipos de desplazamiento. Un mediador que incluye la representación de las migraciones, el exilio, los destierros y los viajes. «El concepto, tan inasible y plural de la literatura latinoamericana, sería inteligible o tendría una realidad operante a partir de una imagen de “exilio”, pero no de un exilio particular, como experiencia histórica acotada, sino entendida como entidad que surge de una estructura de itinerancia»¹⁸.

La literatura latinoamericana se caracterizaría entonces por ser una «literatura de itinerancia». Escritura que traspasa el espacio propio y se desborda: literatura centrífuga e irradiadora. Revisión y actualización de lo que advertía con ironía Julio Cortázar al afirmar que «ser argentino es estar lejos»¹⁹. Es también Cortázar, quien considera allá por 1978 que «el exilio domina [...] el escenario de la literatura latinoamericana [...] como tema literario, se manifiesta obviamente en poemas, cuentos, y novelas de muchos de ellos»²⁰. A pesar de perder cierta vigencia, habría que señalar dos aspectos fundamentales para nuestra reflexión insertos en esta cita: la existencia de una literatura continental y el concepto de inclusión de un hecho extraliterario dentro de la literatura, puesto que se trata de una referencia al exilio político, que conlleva la interferencia de la realidad en la literatura.

18. N. Jitrik, *La literatura del exilio en México (Aproximaciones)*, in K. Kohut y A. Pagni (dir.), *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*, Vervuert, Frankfurt am Main 1993, p. 157.

19. H. Salas, *Lecturas de la memoria. Encuentros con escritores*, FCE Argentina, Buenos Aires 2005, p. 213.

20. J. Cortázar, *Obra crítica/3*, Alfaguara, Madrid 1994, p. 163.

V

Asumiendo una mirada más actual del fenómeno, Benito del Pliego presenta un cambio de paradigma del motivo del desplazamiento. En su obra *Extracomunitarios. Nueve poetas latinoamericanos en España* (2013), hace referencia a la forma en que se instalaron en España los poetas antologados, impulsados por las posibilidades económicas que Europa les podía proporcionar²¹. También se da el caso de que respondiera a una estricta motivación académica. De hecho, a estos «extracomunitarios», como los denomina del Pliego, podríamos definirlos como emigrantes intelectuales, exiliados culturales o circunstanciales, que se marcharon en busca de una mejora laboral.

Una expansión laboral por la que recalaron en universidades europeas y estadounidenses, espacios donde se afincaron en esa «dispersión», que aún hoy siguen recibiendo oleadas de profesores-escritores, huidos o emigrados. Un ejemplo relevante lo encontramos nuevamente en el poeta Eduardo Chirinos, profesor peruano adscrito hasta su fallecimiento en 2016 a la Universidad de Montana. El poeta se instaló en EEUU a comienzos de 1993, primero como profesor-doctorando en la Universidad de Rutgers y luego como profesor de la Universidad de Montana. Lugar donde Chirinos unificó su vida laboral y su actividad literaria en las *afueras* de Lima.

A diferencia de muchos escritores argentinos, chilenos o uruguayos, yo no me marché de mi país por motivos políticos; además viajo con frecuencia al Perú, donde vive mi familia y la familia de mi mujer, que también es peruana. Lo que quiero decirte es que siempre he mantenido un contacto fuerte con mi país. Si nos fuimos a los EEUU fue por una situación laboral: ninguna universidad peruana de los 90 ofrecía un doctorado en literatura. Pensamos primero en Italia, pero era muy difícil. Si eres becario en una universidad americana puedes trabajar como asistente de español, con lo que puedes pagar – aunque sea modestamente – tu manutención y tus estudios. Así fue como nos doctoramos en la Universidad de Rutgers. Luego conseguimos trabajo en la Universidad de Montana y nos instalamos en Missoula. En resumen, fue más un exilio laboral que político²².

21. Nos referimos a poetas como M. Campaña, A. Becció, I. Rivero o J. Viñals, entre otros.

22. O. Pineda, *Leo esperando que la poesía pueda saltar desde cualquier parte*, in J. Eslava (coord.), *La voz oculta. Conversaciones con Carlos López Degregori y Eduardo Chirinos*, Universidad de Lima, Lima 2016, p. 250.

El «exilio laboral» se entrelaza en distintos poemarios que recorren su obra, que llevan por título los nombres de las ciudades o las calles de sus residencias en EEUU²³, como también se observa en otros poetas-profesores, como el chileno Óscar Hahn, o el cubano Víctor Rodríguez. Asimismo, un caso relevante de extranjería lo aporta Fabio Morábito, el escritor instalado en México y considerado mexicano en la literatura nacional de ese país. Un autor «huésped», si nos apropiamos de la terminología de George Steiner²⁴. Morábito se traslada en la adolescencia hasta Ciudad de México, junto a su familia, pero antes desde Egipto – su lugar de nacimiento – parte a Italia. En México, el poeta adopta una lengua ajena para su comunicación diaria y para su escritura. Un trasvase que se convierte en uno de los temas principales de su obra. Encarna a un autor que puede ser descrito a la perfección desde la marca de exilio que defiende Noé Jitrik.

Juan Gelman, poeta también instalado en la Ciudad de México pasados los años de la dictadura argentina y de su exilio involuntario, decide residir en ese país hasta su muerte, a principios de 2014. Gelman conserva la marca de la que habla Jitrik desde el momento en el que distintas antologías de poesía mexicana lo incluyen como poeta adoptivo. Lo cual no deja de ser singular, teniendo en cuenta que aparece al mismo tiempo en antologías de poesía argentina, incluso las pertenecientes a la misma editorial²⁵. Estamos ante una pertenencia desde la colectividad y la apropiación, puesto que Gelman siempre se sintió argentino pese a la lejanía.

23. *El equilibrista de Bayard Street*, publicado en 1998, apunta la calle en la que el poeta y su mujer, J. Montauban, se instalaron para hacer el doctorado en la Universidad de Rutgers, en New Brunswick. Y *Escrito en Missoula*, publicado en 2003, alude a la ciudad en la que reside y trabaja la pareja, la Universidad de Montana.

24. Así define Steiner en *Extraterritorial* (1968) a los autores que han adoptado una lengua o una cultura extranjera como medio de expresión literaria, motivando su inclusión en una literatura ajena. G. Steiner *Extraterritorial*, Ediciones Siruela, Madrid 2009, p. 40.

25. En este caso hablamos de las antologías que la editorial Visor ha preparado conjuntamente con la colección “La Estafeta del Viento”. A modo de ejemplo, en la antología *La poesía del siglo XX en México* (2009), compilada por M. A. Campos, aparece en el tercer lugar, páginas 74-79. Al mismo tiempo, en la antología de la misma editorial *La poesía del siglo XX en Argentina* (2010), compilada por M. Ferrari, J. Gelman aparece entre las páginas 301-313. La distancia entre una y otra es de un año, y el poeta evoca una doble pertenencia.

VI

Registrada, grosso modo, la experiencia compartida del desplazamiento, es oportuno pensar que los autores que tuvieron que trasladarse no plasmaron forzosamente su experiencia histórica, quedando ajena a cualquier intento de crear literatura. Con lo cual, el abandono del espacio originario, lejos de las fronteras del mundo reconocible, y en ocasiones del idioma, condujo a asumir la nostalgia desde el interior, sin exteriorización ni evidencia. Sin embargo, al realizar una mirada panorámica al siglo XX, cercano y lejano a la vez, en el caso de la literatura latinoamericana, muchos son los escritores - me centro aquí únicamente en poetas para no alargar la nómina de autores - que reivindican la marca de exilio y de extranjería. Desde el Modernismo y el Vanguardismo, en sus pretensiones universales y cosmopolitas, con Rubén Darío y Vicente Huidobro instalados en Francia, escribiendo sobre cuestiones europeas, componiendo poemas en francés²⁶; o autores de la talla de Pablo Neruda, César Vallejo o Raúl González Tuñón, que asumen el componente histórico del traslado desde una mirada social y crítica hacia la Guerra Civil española, en los poemarios influenciados por el conflicto, así como su presencia en ese país en el transcurso de la contienda²⁷. Dentro de los denominados fundadores de la poesía contemporánea latinoamericana por Saúl Yurkiévich²⁸, se vislumbra también el cosmopolitismo y la fuerza viajera que iniciaran Martí y Darío.

En la segunda mitad del siglo XX se continúa percibiendo la extranjería en el nivel temático de las composiciones y en las causas históricas del mismo, desarrollándose además un cuestionamiento de las posibilidades de expresión, herederas de la libertad de ataduras que significaron las vanguardias. En esta experimentación, la idea de desplazamiento aparece veladamente en el espacio «escapista» y oriental de Lezama Lima, con el Tokonoma de «Pabellón en el vacío», influenciado probablemente por José Juan Tablada y el haiku²⁹, o la enigmática ciudad de *Portocaliu* de Omar Lara, que logra conjugar distintos territorios en los que el poeta chileno vivió exiliado: Lima, Bucarest y

26. O. Paz, *Los hijos del limo*, cit., p. 121.

27. Anotamos aquí los poemarios que escribieron los tres autores sobre la contienda española: *España en el corazón* (1937) de P. Neruda; *España aparta de mí este cáliz* (1939) de C. Vallejo; y por último: *Muerte en Madrid* (1939) de R. González Tuñón.

28. Recordamos nuevamente el título de la obra de Yurkiévich: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1971).

29. F. Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés*, Hiperión, Madrid 1994, p. 199.

Madrid³⁰. Podríamos añadir a esta lista, la errancia de Álvaro Mutis, disfrazada de exotismo de *Summa de Maqroll el Gaviro* (1990); los versos religiosos de Antonio Cisneros en *El libro de Dios y de los húngaros* (1978), y el uso que hace Juan Gelman de un idioma que no le es propio, el sefardí con el que compone *Dibaxu* (1994). Es éste un breve recorrido a través de diferentes poetas que han querido individualizar su marca de exilio, que desemboca en la heterogeneidad de propuestas que lindan el territorio temático de la extranjería, aquellas que articulan una mirada del desarraigo y la nostalgia a través de la multiplicación de voces del exilio, en la representación de la condición del viajero y la adhesión a una poética de la geografía.

Lejos de los requisitos de la pertenencia, de la vinculación política o la recreación histórica y personal, los poetas encuentran en el *afuera* una manera de ampliar su *adentro*, de forzar al límite un eco con el que abarcar un horizonte expansivo. Su mirada a la extranjería se expresa de múltiples modos: como denuncia tras la Guerra Civil en España, en el calado universalista del Modernismo y la exaltación cosmopolita en los viajes de las Vanguardias, en el extrañamiento del Neobarroco, o en el derrotismo y el desarraigo de los autores exiliados. Propuestas fundadas en la singularidad que se sostienen sobre un tronco común, la necesidad de expresar una «marca de exilio» y de extranjería.

VII

Volviendo al exilio como *relación de circulación*, más allá del tipo de experiencias de desarraigo que constituye la salida de los diferentes países y la condición extraliteraria de ésta, se confirma que dicha experiencia histórica compartida ha repercutido en la escritura. Haber salido o haber llegado³¹ determina un proceso de escritura impregnado por el desplazamiento. Lo que para muchos investigadores, además de Jitrik, conlleva la transnacionalización de la literatura latinoamericana, y explica, dicho sea de paso, la posibilidad de que la marca de exilio sobrepase el anclaje nacional al que aludíamos antes, constituyéndose en eje de una literatura contemporánea continental.

30. En este caso, hago referencia a *Voces de Portocaliu* (2012) porque contiene varios poemas relacionados con el exilio.

31. No se debe olvidar que existieron también una serie de escritores que llegaron desde otros países hasta incluirse en las literaturas del continente, como Morábito en México, o P. Groussac, W. Gombrowitz y A. Porchia, en Argentina.

Para concluir, no quiero ignorar la pregunta que formula Óscar Waiss en «La literatura hispanoamericana y el exilio», puesto que resulta más pertinente que nunca: ¿existe una literatura latinoamericana del exilio o solo escritores latinoamericanos en el exilio?³² Para el escritor chileno América nace y madura en el exilio, «el exilio es consustancial con la historia de nuestros pueblos, desde los mismos días de haber surgido como naciones independientes»³³. La marca de exilio de la literatura latinoamericana se funde en una experiencia continuada de desarraigos y de viajes. «La auténtica patria literaria está tal vez ahí, en el confín, en una periferia a la que se le ha descubierto centro», defiende Fernando Aínsa³⁴. Un pensamiento que es compartido por el poeta argentino Jorge Boccanera, quien afirma que la época de las dictaduras repercutió en una «encrucijada de exilios»³⁵. Los escritores latinoamericanos que sufrieron la experiencia de la dispersión, el desplazamiento y el exilio, se aglutinaron para crear un centro en la periferia. Fundaron un espacio de comunicación, confluencia e hibridación, donde «los exilios se imantan»³⁶.

Pienso que queda demostrado, para terminar, que la experiencia individualizada del desplazamiento se debe configurar como una mirada compartida, en *circulación*. Resuelve una perspectiva común que atañe a la creación literaria, implicando a ésta con la experiencia extraliteraria, donde la marca de exilio de la que hablaba Jitrik es experiencia común individualizada que repercute en las formas de la expresión. De tal forma, tema, forma, o motivo del desplazamiento son evocados desde diferentes ángulos, en una relación recurrente e identificadora para gran parte de la literatura que se crea en el continente y en su periferia.

32. Ó. Waiss, «La literatura hispanoamericana y el exilio», in *Anales de literatura hispanoamericana*, n.12, 1983, pp. 228-234.

33. Ivi, p. 234.

34. F. Aínsa, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, cit., p. 122.

35. J. Boccanera, *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*, Ameghino Editora, Rosario 1999, p. 21.

36. Ivi, p. 19.

Bibliografía

Bibliografía crítica

- F. Aínsa, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Iberoamericana Vervuert, Madrid 2012.
- P. Ballart, *El contorno del poema*, Acantilado, Barcelona 2005.
- J. Boccanera, *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*, Ameghino Editora, Rosario 1999.
- A. Cioranescu, *Principios de literatura comparada*, Universidad de la Laguna, Santa Cruz de Tenerife 1964.
- E. Chirinos, *Humo de incendios lejanos*, Grupo Editorial Mesa Redonda, Lima 2010.
- J. Cortázar, *Obra crítica/3*, Alfaguara, Madrid 1994.
- C. Cymerman, «La Literatura hispanoamericana y el exilio», in *Revista iberoamericana*, vol. LX (1994), n. 166-167, pp. 523-550 (<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5171/5329>, consultado el 12 de marzo de 2014).
- B. del Pliego (ed.), *Extracomunitarios. Nueve poetas latinoamericanos en España*, FCE España, Madrid 2013.
- C. Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI editores, México DF 1977².
- C. Guillén, *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Editorial Crítica, Barcelona 1985.
- N. Jitrik, *La literatura del exilio en México (Aproximaciones)*, in K. Kohut y A. Pagni (dir.), *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*, Vervuert, Frankfurt am Main 1993, pp. 157-170.
- O. Paz, *Itinerario*, FCE México, México DF 1993.
- O. Paz, *Los hijos del limo*, Tajamar Editores, Santiago de Chile 2008².
- C. Pera, «De viajeros y turistas: reflexiones sobre el turismo en la literatura hispanoamericana», *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV (1998), n. 184-185, pp. 507-528.
- O. Pineda, *Leo esperando que la poesía pueda saltar desde cualquier parte*, in J. Eslava (coord.), *La voz oculta. Conversaciones con Carlos López Degregori y Eduardo Chirinos*, Universidad de Lima, Lima 2016, pp. 249-260.
- F. Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés*, Hiperión, Madrid 1994.
- J.F. Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*, Editorial Cátedra, Madrid 2011.
- H. Salas, *Lecturas de la memoria. Encuentros con escritores*, FCE Argentina, Buenos Aires 2005.
- Á. Salvador, *La piel del jaguar. 25 poetas hispanoamericanos ante un nuevo siglo*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla 2006.
- G. Steiner, *Extraterritorial*, Ediciones Siruela, Madrid 2009².
- M. Suárez, *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Editorial Verbum, Madrid 2003.
- Ó. Waiss, «La literatura hispanoamericana y el exilio», in *Anales de literatura hispanoamericana*, n. 12, 1983, pp. 228-234.

Littératures française et francophones



« Je suis né... » ou l'incipit auctorial dans *W* ou le souvenir d'enfance de Georges Perec

Simona Jişu

Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract

This article focuses on certain introductory textual aspects of the novel *W or the Memory of Childhood* by Georges Perec. In order to analyze some of the formal elements (title, subtitle, epigraphs, narrative aspects) that will help us understand the meaning of “memory” in Perec’s vision matched up with the one of Derrida for “trace”, we have relied upon the systematizations of Gérard Genette. Subsequently, we have compared the two paragraphs made up by one of the incipit topoi, using this time as a base Andrea Del Lungo’s classifications for better understanding the literary plays and challenges raised by the author and also to show the relationship between the two key-concepts: “autorité” et “auctorialité” (authority and author defining).

Keywords

authority, authorship, autobiography, dystopia, Georges Perec

Le premier contact du lecteur avec le texte à lire est certainement donné par l’impact du titre et par les phrases de l’incipit. L’horizon d’attente du lecteur est soumis à une restriction des possibilités par ces éléments, une forme, certes, d’autorité, mais que le lecteur accepte entièrement, aimant être conduit à l’intérieur d’une histoire par un pacte de lecture où il obéit au Maître-Auteur.

Le livre de Georges Perec, de par sa construction complexe et la réflexion qu’il engendre sur le destin de l’homme en temps de guerre et sur le rôle de l’écriture, répond à une double question de genèse : comment est né l’auteur (ce qui relève, à notre avis, des problèmes d’auctorialité) et comment est né le texte littéraire (à qui nous attacherons l’aspect d’autorité).

Notre analyse se limitera néanmoins à des aspects textuels liminaires pour nuancer le rapport entre ces deux concepts. Nous nous servirons des systématisations de Gérard Genette pour analyser quelques éléments formels (titre, sous-titre, épigraphes, aspects narratifs) qui nous aideront à mieux comprendre le sens perecquien du « souvenir » appareillé à la vision derridienne de la « trace ». Ensuite nous mettrons en parallèle les deux paragraphes qui sont construits selon l'un des topoï des incipits, en nous servant cette fois des classifications faites par Andrea Del Lungo, afin de mieux comprendre les jeux et les enjeux littéraires de l'auteur et du texte.

1. Souvenir et trace dans l'écriture autobiographique

L'une des phrases les plus célèbres de Georges Perec, « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance », se trouve au début de son livre *W ou le souvenir d'enfance*¹. Conçu, comme le titre le laisse voir, de façon divisée, ce texte est hybride, car moitié embrassant la forme autobiographique (regroupée autour de quelques souvenirs) et moitié voué à la description d'une dystopie (l'île de W). L'auteur a décidé de marquer la forme duale par l'emploi des caractères d'imprimerie différents (romain et italique). Mais, en fait, la division est double, chaque première division se dédoublant encore une fois, après une page contenant seulement l'indication de l'absence (...), ce qui nous donne quatre parties au total :

1) *La partie fictive commence en fait par la présentation du faux et du vrai Gaspard Winckler. Si le vrai a fait naufrage et il est recherché, le faux Gaspard Winckler présente brièvement son autobiographie et, malgré la crainte d'être découvert, il envisage de partir à la recherche de l'autre.* La narration est faite à la première personne.

2) La partie autobiographique dans laquelle les souvenirs sont inexistants ou rares, montrant la difficulté de toute entreprise autobiographique, surtout si on est un orphelin d'origine juive de la Seconde Guerre Mondiale.

(...)

3) *La partie fictive qui décrit la vie des sportifs sur l'île de W, un espace qui aurait pu être une utopie, mais qui vire rapidement vers la dystopie, allégorie, en fin de compte, de la vie dans les camps de concentration nazis.* La narration est faite à la troisième personne (narrateur hétérodiégétique).

1. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 17. Toutes les citations renvoient à cette édition.

- 4) La partie autobiographique où les souvenirs existent et se multiplient décrivant la vie d'un enfant pendant la guerre et après, qui essaient d'élucider le mystère de sa judéité, de faire revivre sa famille et de parler au nom de ceux qui n'ont plus de voix.

L'analyse du titre et du sous-titre en rapport avec la structure du livre montre comment Georges Perec entendait jouer avec son lecteur. Son autorité en tant que meneur du jeu textuel permet une lecture multiple qui n'exclut pas les jeux formels.

Selon la terminologie proposée par Gérard Genette pour analyser ces éléments paratextuels, le titre et le sous-titre se divisent en *thématiques* (qui indiquent le contenu) et *rhématiques* (qui renvoient à des aspects formels)². *W* ou le souvenir d'enfance comporte un titre et un sous-titre, chacun réitérant une dualité, car chacun peut être considéré comme thématique et rhématique à la fois, en fonction des interprétations, catégorie pour laquelle Genette propose le terme « mixte ». Ainsi, le titre, *W*, est thématique, car il renvoie à l'île nommée « W » (*sens littéral*), mais en même temps, il a la forme d'une lettre de l'alphabet. *W* est aussi l'initiale du nom de Winckler ou de Wilson, le champion fondateur de cette Olympie, ce qui permet de relier la partie fictive tournant autour du faussaire Gaspard Winckler avec la dystopie où il n'apparaît plus (*sens métonymique* ou *synecdotique* par rapport d'inclusion, l'histoire de *W* étant incluse dans le livre). Cette initiale laisse la suggestion que le vrai Gaspard Winckler, naufragé et disparu en mer, a un destin qui ressemble à ceux qui sont morts anonymes dans les camps de concentration (*sens métaphorique*), d'autant plus que la lettre *W* est une « étrangère » dans l'alphabet français (comme les Juifs étaient considérés, comme Georges Perec devrait se sentir, ses parents étant d'origine polonaise). Mais la lettre *W* peut se prêter à une « déconstruction » formelle, car, comme son nom l'indique, elle est faite d'un double *V*, aspect rhématique (*accidentel*) qui vise la structure duale du texte perecquien. À retenir également le fait que cette lettre peut se prononcer de deux manières différentes, renforçant l'idée de dédoublement et

2. Voir surtout le chapitre « Les titres », plus précisément les pages de 85 à 106 dans Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1987. Le théoricien énumère plusieurs types de titres *thématiques*, en fonction du sens et du rapport au texte qu'ils précèdent : littéral, proleptique, synecdotique/métonymique, métaphorique, antiphrastique ; les variantes *rhématiques* peuvent désigner un genre littéraire de façon plus ou moins claire s'étalant entre : générique, para-générique, mention d'un trait accidentel ou forme vague.

de crise (identitaire)³. Et un W qui se « regarde » dans un miroir devient un M (moi, mort, mémoire – cibles de l'écriture autobiographique).

Le sous-titre (*le souvenir d'enfance*) relève du même mélange entre les aspects thématiques et rhématiques. Du point de vue du contenu, les souvenirs sont la matière brute sur laquelle travaille Georges Perec. En tant qu'autobiographe, il a le droit de choisir les souvenirs qui seront décrits, de leur donner un premier sens. Mais ce qui attire l'attention est l'emploi du singulier à la place du pluriel (plus naturel, étant donné que plusieurs souvenirs sont présentés par le narrateur) : *le* souvenir d'enfance devient ainsi représentatif pour son genre (aspect rhématique, donc), suggérant un travail de réflexion sur la dialectique entre la mémoire et l'oubli, la consignation par écrit de toute forme de témoignage, direct ou indirect.

Cette hybridation génétique entraîne une hybridation du statut de l'auteur et du narrateur, surtout lorsque le « je » est employé (dans les trois des quatre parties où le récit est donc homodiégétique), entre l'autobiographie et le roman autobiographique (le narrateur étant, dans la première division, à tour de rôle, Georges Perec et le faux Gaspard Winckler). L'auteur propose un jeu intéressant entre les souvenirs personnels et ceux des autres, entre les biographèmes que les chercheurs ont établis comme exacts et d'autres déformés ou inventés.

L'un des topoï de toute écriture autobiographique, qui est source d'inspiration et instance sur laquelle s'exerce la transformation en matière littéraire, est le souvenir. L'autorité de l'auteur se remarque dans l'affirmation catégorique de l'absence du souvenir du début du livre (« Je n'ai pas de souvenirs d'enfance »), déterminant le lecteur, dans un acte de facture conative⁴, à adopter plusieurs positions :

- 1) considérer que la phrase est exagérée (car tout le monde a des souvenirs d'enfance) et refuser de croire ce que soutient l'auteur, ou sauver la situation en expliquant que l'auteur a visé un effet stylistique hyperbolisant ;
- 2) estimer que la phrase est correcte si elle se limite à la période de la petite enfance (la psychologie de l'enfant dit que les premiers souvenirs gardés se situent autour des trois ans) ;
3. Ce mélange de rhématique et thématique dans le titre a été expliqué par le grand spécialiste perecquien Bernard Magné par le concept d'« aencrage », une « forme-sens », dit le critique, forgée d'« ancre » (qui illustre la fonction des biographèmes dans la fiction – aspect thématique) et d'« encre » (visant l'aspect formel impliqué par l'écriture) dans *Georges Perec*, Paris, Nathan, coll. « Écrivains », 1999, p. 30.
4. Nous prenons le sens de l'une des fonctions du langage établies par Roman Jakobson dans *Essais de linguistique générale*, traduit par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963.

3) envisager un cas pathologique d'amnésie, le livre investiguant aussi ce trauma.

La première variante nous paraît trop superficielle et par la suite elle sera corrigée par l'auteur, pour marquer une nouvelle étape dans la récupération du temps effacé : « Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. » (p. 97). Il n'y aura que l'écriture qui pourra rassembler ce que la force centrifuge de la vie et des événements historiques ont éparpillé : « j'écris parce qu'ils [les parents en première instance, les juifs en seconde et les gens morts à la guerre en définitive] ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. » (pp. 63-34)

Les textes de Raymond Queneau, mis en exergue pour les deux parties du livre, relèvent justement le vague dans lequel l'écriture commence à prendre forme : « Cette *brume* insensée où s'agitent des *ombres*, comment pourrais-je l'éclaircir ? » (p. 11) et « Cette *brume* insensée où s'agitent des *ombres*, – est-ce donc là mon avenir ? » (p. 91) (nous soulignons). Ces vers empruntés à l'autobiographie en vers de *Chêne et chien*⁵ sont donc des épigraphes originales allographes⁶, qui, au-delà de leur fonction synthétique et proleptique, ont le rôle de faire appel à une autre autorité littéraire qui garantit la valeur du texte qui suit et de rendre hommage à un collègue oulipien.

La deuxième position mentionnée présente un intérêt pour la théorie des genres, surtout par rapport aux aspects censés être respectés par une sorte de pacte non écrit : la sincérité, le témoignage direct, l'objectivité : comment rendre compte des événements qui ont précédé notre vie (donc le témoignage direct), visant les membres de notre famille et nos premières années de vie ? Faut-il accepter que les souvenirs des autres (avec leur degré de subjectivité) deviennent nos souvenirs ?

Quant à la troisième position, l'auteur propose une plongée dans les profondeurs de « l'Histoire avec sa grande hache » (p. 17) et de son histoire personnelle. Le souvenir pourrait être compris comme une trace, secondaire par rapport à l'événement vécu. Cette forme seconde de manifestation de la vie est

5. Ces vers sont empruntés au pénultième poème du livre de Queneau paru en 1937 (réédité en 1969 chez Gallimard, p. 58).

6. Selon la grille de Gérard Genette proposée dans *Seuils*, ces épigraphes sont *originale* (existant depuis la première édition), *allographe* (le nom de l'*épigraphé* n'est pas celui de l'*épigrapheur*, ce dernier étant l'auteur du livre) et *authentique* (vraie).

rendue par l'écriture. La fonction la plus importante de la trace comprise dans ce sens habituel est de rendre compte d'une absence : des parents en particulier et des morts à la guerre et, finalement, du temps qui passe inéluctablement pour tout être humain.

Derrida (et le sens qu'il donne au concept de « trace ») nous permet, par ailleurs, un approfondissement des significations et des motivations. Il considère que *la trace (pure)* n'est pas un *étant-présent*, mais qu'elle « est antérieure en droit à tout ce qu'on appelle signe (signifié/signifiant, contenu/expression, etc.), concept ou opération, motrice ou sensible. »⁷. Dans sa vision, la trace n'est pas secondaire par rapport au vécu. Ainsi, dans l'entreprise autobiographique, cette recherche de la trace pure revient, paradoxalement, sur des traces mémorielles inexistantes dans la mémoire de l'autobiographe. Enquêter sur le destin des membres de la famille qui l'ont précédé se fait indirectement, par les témoignages des autres, mais remonter l'histoire familiale jusqu'à ce qu'elle récupère un passé éloigné, d'une communauté, d'un peuple, de l'origine, fait appel à des mécanismes qui génèrent des formes de manifestations que Derrida nomme *archi-trace*. La source de l'écriture perecquienne est hantée par cette trace originelle. Ainsi, nous pourrions placer la première partie du texte, où le narrateur affirme qu'il n'a pas de souvenir d'enfance, sous le signe de cette archi-trace, éminemment logocentrique, car il n'y a que la parole qui peut combler un vide. L'archi-trace est une non trace, en fin de compte, car impossible à récupérer physiquement, concrètement, tout comme la disparition de sa mère dans le camp d'Auschwitz. La fonction de l'écriture est de contourner cette trace totalement inaccessible, littéralement inconnaissable, mais littérairement circonscrite. Et, les mécanismes qui régissent cette archi-trace engendrent la description de la vie absurde sur l'île de W, véritable camp de concentration et d'extermination.

2. Je suis né...

L'auteur s'impose (et montre son autorité) dès les premières lignes de son texte, l'incipit fonctionnant comme une clé de lecture imposée pour le texte qui suit. Dans cette seconde partie de notre argumentation, nous allons analyser ce que

7. Pour Derrida la trace pure est la *différance*. Voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 92.

Andrea Del Lungo nomme des « topoï de la naissance »⁸ qui sont en général, spécifiques aux incipits, en mettant en parallèle cette double naissance qui est décrite par des caractères d'imprimerie différents :

Je suis né le samedi 7 mars 1936, vers neuf heures du soir, dans une maternité sise 19, rue de l'Atlas, à Paris, 19^e arrondissement. C'est mon père, je crois, qui alla me déclarer à la mairie. Il me donna un unique prénom — Georges — et déclara que j'étais français. Lui-même et ma mère étaient polonais. Mon père n'avait pas tout à fait vingt-sept ans, ma mère n'en avait pas vingt-trois. Ils étaient mariés depuis un an et demi. En dehors du fait qu'ils habitaient à quelques mètres l'un de l'autre, je ne sais pas exactement dans quelles circonstances ils s'étaient rencontrés. (p. 35)

Je suis né le 25 juin 19..., vers quatre heures, à R., petit hameau de trois feux, non loin d'A. Mon père possédait une petite exploitation agricole. Il mourut des suites d'une blessure, alors que j'allais avoir six ans. Il ne laissait guère que des dettes et tout mon héritage tint en quelques effets, un peu de linge, trois ou quatre pièces de vaisselle. L'un des deux voisins de mon père s'offrit à m'adopter ; je grandis au milieu des siens, moitié comme un fils, moitié comme un valet de ferme. (p. 15)

Il faut mentionner que ces phrases ne se trouvent pas tout juste au début du texte. Le premier paragraphe qui embrasse la forme d'un incipit autobiographique se situe au fond au début du VI^e chapitre du livre, tandis que celui de la partie fictionnelle se trouve, paradoxalement, plus tôt, au milieu du premier chapitre.

La position du premier nous montre la difficulté de Georges Perec de parler de sa propre famille, de récupérer, en temps de non-souvenir, la *trace originelle*. Ainsi, la première phrase de la partie autobiographique démarre avec un cliché autobiographique, mais rapidement remis en cause par des détails complètement inutiles dans la compréhension d'une personnalité humaine et que, d'ailleurs, l'auteur a appris d'une seconde main : « dans une maternité sise 19, rue de l'Atlas, à Paris, 19^e arrondissement ». Du point de vue méta-critique, nous pouvons saisir une vision postmoderne de l'auteur, qui reprend les clichés littéraires pour en dénoncer l'inutilité et la banalité : à l'époque, les gens naissaient ou à la maison ou à l'hôpital, et ces mentions auraient eu une valeur littéraire si quelque événement inattendu avait eu lieu. Ce qui aurait

8. Il s'agit de l'un des topoï narratifs qui sont analysés par Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque* (1997), texte traduit de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Paris, Seuil, 2003, p. 84.

une certaine relevance pour la postérité est l'information que l'auteur est parisien (ce qui l'exclura, assez clairement, de la catégorie des écrivains régionaux).

Quant au texte fictionnel en italique, nous remarquons les mêmes clichés à quoi s'ajoute l'emploi des points de suspensions pour cacher une année et des initiales pour éviter le repérage géographique, des astuces autoriales censées renforcer le mystère. Cela se plie sur la situation du protagoniste Gaspard Winckler qui a pris une fausse identité, et qui, donc, a peur de ne pas être découvert et condamné en tant que déserteur, mais cela insiste sur la partie énigmatique (dans le sens de mystère à résoudre) que recèle tout texte de fiction. Un rapport est à établir avec le titre *W*, lui aussi fait d'une simple initiale. Georges Perec propose au lecteur un jeu avec les initiales, pour donner un certain sens à leur choix. Pierre Brunel⁹ nous offre un décryptage de ces trois initiales : il considère que « *R.* » vient de roman et « *A.* » d'autobiographie. Ainsi, le sens du texte pourrait être le suivant : ce texte fictionnel (puisque romanesque) côtoie l'autobiographie ; il a le rôle de montrer que l'imaginaire se sert des biographèmes de l'auteur, ce qui fait que les deux parties du livre de Georges Perec ne doivent pas être considérées comme autonomes, mais reliées par des mécanismes conscients et inconscients dans une unité auctoriale indiscutable.

Nous remarquons ensuite, pour les deux textes, l'occurrence de la figure paternelle. Dans le texte autobiographique, le père déclare l'enfant à la mairie et a la bonne intuition historique de lui donner un prénom français, ce qui lui a, probablement, sauvé la vie au moment de l'épuration juive. Dans le texte fictionnel, le faux Gaspard Winckler mentionne que son père avait une exploitation agricole ; il y a peut-être le mot « exploitation » qui retient l'attention du lecteur (l'auteur aurait pu écrire « ferme »), ses connotations, à la lumière de la quatrième partie dédiée à l'île de W, renvoient à l'exploitation des détenus dans les camps de concentration.

Le détail autobiographique suivant est que ses parents étaient polonais, l'auteur ne disant pas dès le début qu'ils étaient juifs, laissant au lecteur la liberté de (se) douter de leur destin. Par une lecture palimpseste du texte fictionnel, le narrateur nous apprend que son père est mort à cause d'une blessure, lorsqu'il avait six ans. En réalité, le père de Georges Perec est tué d'un éclat d'obus en 1939, et il s'est retrouvé orphelin de père, mais à l'âge de quatre ans.

Quant à la mention de l'âge de ses parents dans le texte autobiographique (« Mon père n'avait pas tout à fait vingt-sept ans, ma mère n'en avait pas vingt-

9. Pierre Brunel, *Glissements du roman français au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2001, pp. 221-248.

trois. »), elle est sujette à des nuances à cause des constructions négatives, où le « pas tout à fait » laisse entrevoir le regret de leurs morts très jeunes, même chose la mention d'une année et demie avant l'apparition de leur enfant. Ces phrases concises, semblant objectives dissimulent au fond la détresse de l'enfant. Les lieux communs d'une existence se succèdent, illustrant une banalité qui les déculpabilise de tout et en fait des victimes innocentes de l'Histoire. Mais le peu de temps que l'enfant a eu pour connaître ses parents se transfère sur eux : « En dehors du fait qu'ils habitaient à quelques mètres l'un de l'autre, je ne sais pas exactement dans quelles circonstances ils s'étaient rencontrés. » Il manque les mailles importantes qui tissent une union familiale, un passé suffisamment solide en événements mémorisés ou mémorables sur lesquels la personnalité de l'enfant puisse se baser, se former, se rapporter, et qui formeront, plus tard, son héritage familial.

Le faux Gaspard Winckler doit se confronter à un héritage concret et problématique par sa ténuité. Il est d'abord, question de dettes, que nous pouvons comprendre, dans la même symbiose fiction-autobiographie, dans le sens que le fils (l'écrivain) qui a le devoir de parler au nom des autres, ce qu'il mentionne plus loin :

j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. (pp. 63-64)

Il s'agit donc d'une autorité qu'il assume et qu'il associe à la responsabilité ; le livre n'est plus un exemple d'art gratuit, mais il récupère une valeur d'engagement par le statut d'un écrivain déjà connu et lu, sa célébrité étant prise en compte pour que le message passe auprès du plus grand nombre de lecteurs. C'est comme cela qu'il faut comprendre aussi la dédicace du livre « pour E » (homophonie avec « eux », englobant ses parents, les juifs, les prisonniers des camps d'extermination, les morts de la guerre).

Selon la même lecture duale peut être compris le passage suivant : « *tout mon héritage tint en quelques effets, un peu de linge, trois ou quatre pièces de vaisselle* », qui renvoie à la valise que possédaient les prisonniers des camps de concentration. Dans notre lecture, Georges Perec se solidarise avec les détenus, par un transfert qui fait de lui aussi un habitant de ces espaces d'extermination. Quant à l'adoption du faux Gaspard Winckler, elle reprend un biographème

de l'auteur, lui aussi élevé par sa tante paternelle, mais à une grande différence du destin du personnage qui grandit dans la famille de son voisin « *moitié comme un fils, moitié comme un valet de ferme* ». La souffrance causée par la mort de ses parents est projetée sur ce personnage, en crise identitaire. Ce qui retient notre attention est le fait que la mère du personnage n'est même pas mentionnée ; une explication serait toujours liée à la disparition de la mère de l'auteur à Auschwitz, ce manque d'information exacte se reflétant dans sa disparition livresque.

Nous remarquons donc que, grâce à diverses stratégies auctoriales, l'auteur, d'une part, peut mélanger des biographèmes personnels et fictifs et les lecteurs, d'autre part, peuvent identifier les non-dits, leur donner un sens et faire des connexions tout en exerçant leur imaginaire.

Conclusion

Nous avons tenté, dans cet article, de montrer que l'interrogation sur le « souvenir d'enfance » équivaut à une interrogation sur la typologie du souvenir en général, sur sa fonction ontologique, non uniquement sur le contenu de ce souvenir. Ainsi, dans le cas de cet écrivain formaliste, la trace joue le rôle du signe. Ce texte est né de la recherche angoissante de la trace originelle, comme première marque ontologique de son existence, passant par l'étape obligatoire de l'interrogation existentielle sur le destin de ses parents morts à cause de la guerre.

Le *biocentrisme* perecquien (« je suis né », titre aussi d'un volume posthume¹⁰) nous focalise initialement sur la vie, afin que le livre montre l'importance d'un *logocentrisme*, comme forme de manifestation de l'archi-trace, dans le même mouvement qui nous fait passer du personnage au narrateur (dans lequel semble se dissimuler l'auteur). Son « autorité » est dissimulée dans la figure du narrateur. Cette archi-trace est, en fin de compte, une interrogation humaine sur la mort, celle qui détient, au fond, « l'autorité » totale sur la vie de l'individu, et contre laquelle il a trouvé la solution de la création littéraire, en tant qu'auteur.

10. Voir Georges Perec, *Je suis né*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 1990.

Bibliographie

Texte de référence

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

Bibliographie critique

BRUNEL, Pierre, *Glissements du roman français au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2001.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1987.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963.

Del LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, texte traduit de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Paris, Seuil, 2003 (1997).

MAGNÉ, Bernard, *Georges Perec*, Paris, Nathan, coll. « Écrivains », 1999.

PEREC, Georges, *Je suis né*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 1990.

QUENEAU, Raymond, *Chêne et chien*, Paris, Gallimard, 1969 (1937).

Henri Jacquier *inédit*

Corina Moldovan
Université Babeş-Bolyai

Abstract

Henri Jacquier (1900-1980) was a French professor who arrived in Romania in 1923. First a high-school teacher in Satu-Mare and Cluj, he became a university professor, the chief of the French Department of the Babeş-Bolyai University. He was also the guiding spirit of the Literary Cercle of Sibiu; he dedicated his life to the Romanian culture, where he was completely integrated. After an overview of the main aspects of his life and works, as seen mainly by his pairs and/or ex students, we offer some unpublished documents, such as a translation from M. Eminescu, one letter that he wrote to Al. Rossetti and a few annotations that we found randomly on some of the books he donated to the library of the Faculty of Letters of Cluj, known today as the Jacquier Library.

Keywords

Henri Jacquier, archives, digitization, history of the Babeş-Bolyai University

Dans l'Annuaire¹ de l'Université de Cluj, appelée alors l'Université « Roi Ferdinand I^{er} », publié en 1929 par le recteur G. Bogdan-Duică, à la librairie R. Cioflec de la Rue de l'Université numéro 3, on mentionnait à la page huit, sous la rubrique « creatiuni noi »² et « profesorimea »³, le nom d'un jeune collègue français, Henri Jacquier, qui avait remplacé le professeur George

1. *Anuarul Universităţii Regele Ferdinand I din Cluj pe anul şcolar 1927/28*, publicat de G. Bogdan-Duică, rectorul anului, Cluj, Librăria R. Cioflec, Str. Universităţii 3, 1929, URL : <http://dspace.bcuccluj.ro/handle/123456789/14640>, consulté le 10 septembre 2017.
2. « créations nouvelles » (n.t.)
3. « le corps professoral » (n.t.)
4. George Oprescu était à l'époque docteur en lettres, conférencier de langue française, officier d'instruction publique en France, Chevalier de la Légion d'honneur, Secrétaire à la commission de Coopération Intellectuelle de la Ligue des Nations de Genève. Dans

Oprescu⁴, détaché en mission auprès des Nations Unies à Genève pour toute l'année universitaire 1927/1928. Plus loin, vers les pages cent-treize, une courte présentation du professeur indiquait le lieu de provenance (l'Université de Lyon) et l'appartenance à deux cercles d'études, le cercle « Fustel de Coulanges »⁵ de Paris et le Cercle franco-roumain « Ronsard »⁶ de Cluj.

Avant d'approcher brièvement quelques aspects inédits de l'activité si diverse et riche de « l'une des dernières figures d'intellectuel »⁷ dont l'esprit encyclopédique a été maintes fois évoqué, nous nous arrêtons un instant sur la liste des professeurs qui constituaient, il y a quatre-vingt-dix ans, le corps pédagogique de la Faculté des Lettres et de Philosophie : Yves Auger, professeur plein, agrégé des lettres ; Gh. Bogdan-Duică, recteur de l'année ; Ghibu Onisifor, docteur en philosophie de l'université de Jena, professeur de pédagogie ; Petre Grimm, professeur d'anglais, titulaire ; Gustav Kisch, docteur en philosophie (Tübingen), titulaire de la chaire d'allemand ; Iosif Popovici, docteur en philosophie et maître en phonétique (décédé à l'heure de la rédaction de l'annuaire) ; Stefan Bezdechi, professeur titulaire dans le département de langue et littérature grecques ; Coriolan Petreanu, Emil Panaitescu, Florian Stefanescu-Goangă, Sextil Puscariu, Alexandru Lapedatu. Et, le dernier sur la liste, Henri Jacquier.

Il n'est pas du tout désuet, l'annuaire de l'année universitaire 1927/1928 ; sa lecture, au moment des préparatifs pour la célébration du centenaire de 1918, nous évoque des figures marquantes de la culture roumaine d'autrefois qui, beaucoup d'entre elles, ont donné leurs noms aux salles où aujourd'hui encore vont et viennent les pas des étudiants de la Faculté des Lettres. Plus fort encore nous touchent les mots introductifs du rapport du recteur :

Ceea ce Românii Transilvaniei și Ungariei deodinioară visaseră mult timp, ceea ce mereu au cerut dela 1848 încoace, întâiu complet – Universitate – apoi parțial – numai Academie de drept ; tot ce epoce vitrege le-au refuzat, s'a împlinit : Universitatea Românească a Clujului, institutia culturală ce mai înaltă a regiunei in care popoare străine striviau fără milă ideale mari și dorințe modeste, s'a înființat și a muncit.

l'annuaire on mentionnait qu'« en écrivant en français, « il popularise en Occident l'art roumain, où on avait commencé à le connaître depuis deux ou trois décennies ». *Ibid*, p. 9.

5. Numa Denis Fustel de Coulanges, 1830-1889, a été un historiographe et sociologue français qui a soutenu, entre autres, l'importance des religions dans la formation des sociétés.
6. Le cercle Ronsard a été une association transylvaine qui avait comme but la dissémination de la culture française à Cluj par le célèbre savant Emil Racovita, en 1922.
7. Livia Titieni, « Le Professeur Henri Jacquier », in Ligia Stela Florea (dir.), *Romanica*, Universitatea din Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 1984, p. 25.

Ori câte mari sau mici defecte i s-ar căuta și s-ar găsi, un rezultat nu i se va putea contesta : Universitatea aceasta a săltat in sus, si inca ce puternic...⁸

La vie de l'âme, la passion ; voilà deux mots qui pourraient caractériser la vie et l'œuvre d'Henri Jacquier. Né à Grenoble le 25 septembre 1900 et décédé le 19 avril 1980 à Cluj-Napoca, Henri Jacquier a été le fils d'une modeste famille d'un fonctionnaire de banque. Il commence son éducation à l'école de Voiron, une petite ville près de Grenoble où il continue ses études au collège et où il obtient son baccalauréat en lettres en 1916 et, une année plus tard, un autre baccalauréat en sciences et philosophie.

Il fait des études universitaires à Lyon et à Paris et obtient une double licence, en lettres et en philosophie, avec deux mémoires soutenus en 1922 et 1923 dont un intitulé *Sur la philosophie de Jean de Meung – 2^{ème} partie du Roman de la Rose*. Entre 1921 et 1923 il fait paraître *L'Aventure*, une passagère revue littéraire réalisée avec l'aide de quelques amis sympathisants du surréalisme dans laquelle il publie surtout des poèmes de Jean Cocteau.

Recruté par la mission française en Roumanie, il commence sa carrière de professeur au lycée Mihai Eminescu de Satu-Mare où il fonctionne entre 1923 et 1924 et après au lycée George Barițiu de Cluj entre 1924 et 1931. Cette période de (très) jeune professeur à Cluj, une ville dans laquelle il arrive au milieu « d'un automne transylvain le plus glorieux de l'Europe »⁹, a été évoquée par Tudor Ionescu, dans son étude intitulée « Henri Jacquier. Le Jeune Professeur » parue dans le volume collectif écrit en hommage à la mémoire de

8. Ce que les Roumains de la Transylvanie et de la Hongrie avaient longtemps rêvé, ce qu'ils avaient toujours demandé depuis 1848, tout d'abord complètement – une Université – puis partiellement – seulement une Académie de droit ; tout ce que des temps difficiles leur ont refusé, a été accompli : l'Université roumaine de Cluj, l'institution culturelle la plus haute de cette région où des peuples étrangers écrasaient sans pitié de grands idéaux et des désirs modestes, est enfin née et elle survit.

N'importe combien de défauts plus ou moins grands on lui cherche et on lui trouve, un seul résultat est incontestable : Cette Université s'est élancée, et combien fort ! (n.t.), *Anuarul*, op. cit., p. 8.

9. L'essai « Toamna transilvană » est paru dans la revue *Steaua*, n°10, année VII, octobre 1956, p. 118. Dans ce numéro Jacquier a plusieurs contributions, dans la rubrique « La vie des livres », un compte-rendu sur Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 109, dans la rubrique « Mentions et opinions » l'étude « Ortoepie, ortofonie, ortologie », p. 119, « Neologisme » et « Admiratie față de clasici », p. 124. L'essai « L'automne transylvain » est un fragment de prose lyrique, où Jacquier transcrit ses émotions à la venue de l'automne, un automne qui prend des couleurs, des vibrations et des sons uniques. À notre science, ce fragment n'a jamais été traduit en roumain.

« celui qui fut le savant, l'humaniste, le professeur de haute tenue [...] l'ami fidèle et profondément reconnaissant à notre peuple et à notre langue, l'homme et l'érudit qui, sur les terres de la Transylvanie a dédié plus d'un demi siècle de vie à la science et à la formation de tant de générations de professeurs et de chercheurs [...] »¹⁰. Dans son émouvante reconstitution de ces premières années de Jacquier à Cluj, Tudor Ionescu nous présente un jeune professeur toujours élégant, très soigné, aimable et souriant, qui savait comment faire intéresser ses élèves dans l'apprentissage du français, par des digressions des plus variées dans la culture et la civilisation françaises, allant de la philosophie à l'art, la musique, l'art culinaire ou l'œnologie. En même temps le professeur donnait la possibilité aux étudiants de s'exprimer librement car il avait l'habitude de leur fournir des sujets de dissertation (pour ceux qui se trouvaient en terminale) qu'ils devaient construire sur place, oralement ; par exemple, en 1925, il leur propose de « tenter de définir l'amour romantique »¹¹.

La « curiosité intellectuelle » est, selon Livia Titieni¹², l'aspect le plus important du tempérament d'Henri Jacquier :

Sa modalité d'expression et de communication était un apparent réseau de digressions pour capter l'attention d'un public jeune, non encore expérimenté, incapable d'épouser les méandres d'une pensée qui s'organisait et se réorganisait avec une spontanéité faite des réflexions improvisées, prenant le point d'appui dans un geste, une impression, un mot, un souvenir, autant d'imprévisibles qui interfèrent entre l'auditoire et son maître.

Pourtant, comme le remarque son ancien élève, les cours du professeur étaient loin de l'improvisation ; minutieusement rédigées, ses notes révélaient son penchant pour l'exactitude, inclinaison qui tenait sa source dans une de ses premières formations, les sciences exactes ; ce n'est pas par hasard qu'il a fondé, en 1925, lors de son professorat au lycée Baritiu, la revue *Insemnări Matematice* (Notes sur les mathématiques), dans laquelle il s'est proposé, avec deux autres collègues, entre temps devenus de célèbres mathématiciens, d'initier ses élèves à la pensée logique. D'ailleurs les sujets proposés dans la revue, tels que le calcul tensoriel et l'introduction au relativisme étaient, à l'heure, très modernes.

10. Maria Vodă-Căpușan, « L'humaniste Henri Jacquier », in *Romanica*, op. cit., p. 1.

11. Tudor Ionescu, « Henri Jacquier. Tînărul profesor », in *Romanica*, op. cit., p. 32.

12. Livia Titieni, « Le professeur Henri Jacquier », in *Romanica*, op. cit., p. 25.

La curiosité et le goût d'Henri Jacquier pour les sciences exactes annoncent, selon Mircea Muthu dans son introduction au livre *Babel, mit viu*, le seul ouvrage dédié à l'illustre professeur jusqu'à présent, la propension future pour la linguistique, le style, la métrique, la poésie pure mais aussi l'orientalisme, la philosophie, l'histoire contemporaine, la littérature roumaine.

Témoignent de cet esprit d'érudition qui « joue subtilement sur un clavier bien ample où les langues orientales côtoient les algorithmes, les intégrales fraient avec la prosodie »¹³ non seulement les volumineux cahiers bibliographiques préparés entre 1925 et 1943¹⁴ mais aussi ou surtout les quatorze mille volumes de tous ces domaines mentionnés et d'autres encore que le professeur Henri Jacquier a laissés comme donation à la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj et qui constituent de nos jours les fonds Jacquier.

On ne pourrait pas ne pas mentionner la place spéciale qu'Henri Jacquier a dans la culture roumaine, privilégiée « par une relation spéciale, d'implication intellectuelle et spirituelle »¹⁵. Sa présence parmi les membres du Cercle Littéraire de Sibiu où il avait suivi l'Université de Cluj en exil, son rôle de « catalyseur axiologique », ont déjà été analysés¹⁶. De même, ses contributions en tant que publiciste, dans les premiers périodiques transylvains de l'après-guerre, comme *România Literară*, *Gând Românesc*, la *Revue de Transylvanie*, la série des traductions de la littérature roumaine classique et contemporaine, ses recherches dans le domaine de la linguistique publiées dans la *Revue de Linguistique* et *Studia Universitatis*, les essais esthétiques parus dans *Almanahul Literar* ou dans *Steaua* ainsi que les rééditions de fragments de la littérature française (Rabelais, Baudelaire, Villon) font d'Henry Jacquier une personnalité de facture encyclopédique, presque introuvable aujourd'hui.

Imaginons-nous une des rencontres que le professeur accueillait en qualité de hôte dans sa maison de la rue Avram Iancu où participaient régulièrement Lucian Blaga, sa fille Dorli, Umberto Cianciolo, Ion Negoïtescu, Eta Boeriu, Ovidiu Cotruş, Ştefan Augustin Doinaş, Radu Stanca, Cornel Regman, I.D. Sîrbu et tant d'autres jeunes disciples qui plus tard allaient devenir de grands noms de la culture roumaine :

13. Mircea Muthu, *Babel, mit viu*, préface traduite par Rodica Baconsky, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991, p. 5.

14. *Ibid.*, p. 10.

15. Dan Damaschin, *Cercul Literar de la Sibiu/Cluj*, Cluj-Napoca, Editura Zenit, 2009, p. 66.

16. Ioan Niculiţă, « Henri Jacquier şi Cercul literar de la Sibiu », in *Romanica, op. cit.*, p. 8.

Ne încântă, spune el [...] spectacolul unui cerc de spirite ardente și sincere, tinere prin vîrstă sau cel puțin prin entuziasm, cultivînd valorile estetice și cele supraestetice, nu un cerc închis, ci unul al cărui centru – contrar lui Pascal – să fie peste tot, în lumea spirituală, iar circonferința nicăieri¹⁷.

Il va sans dire que l'esprit et la personnalité d'Henri Jacquier ont marqué plusieurs générations d'élèves, étudiants, littéraires, artistes transylvains, tous participants à une effervescente vie culturelle qu'on peut aujourd'hui considérer comme « classique », dans l'acception que le professeur lui donnait, c'est-à-dire un « statut esthétique », « un art humain par excellence »¹⁸. Il est d'autant plus remarquable d'accentuer la présence de cette spiritualité tangible, cet effort de trouver les meilleures expressions d'une liberté créatrice qui puisse faire « joindre la Roumanie aux valeurs démocratiques de l'Europe »¹⁹ si on pense au régime dictatorial dans lequel ces activités culturelles se sont déroulées – le communisme, le fléau rouge qui a marqué tant de destins – et qui a laissé des traces dramatiques dans la vie du professeur Jacquier : l'épisode de l'annulation des actions de la Mission Universitaire en Roumanie, le 19 juin 1948, la clôture de l'Institut Français de Hautes Études de Bucarest, en 1949, la fermeture de la bibliothèque française de Cluj, en 1953. À tout cela s'ajoute la tragédie personnelle : même si Jacquier a gardé jusqu'à la fin de sa vie la citoyenneté française, il a été empêché de rentrer en France, se retrouvant malgré soi dans la situation d'un « exilé sur les rives du Someș, tout comme l'auteur des *Tristes Pontiques* »²⁰. Après la mort de sa femme il devient de plus en plus isolé et souffre d'agoraphobie, au point qu'il doit recevoir ses doctorants chez soi ; inhumé au cimetière central de Cluj, un jour de printemps, il nous regarde néanmoins d'un vieux tableau suspendu dans les couloirs du Département de Français de la Faculté des Lettres de Cluj-Napoca.

Il existe actuellement une bibliographie recensant les publications du professeur Jacquier, comprenant d'une part des études, des articles, des essais et des reportages sur des problèmes généraux d'histoire et de critique littéraire et esthé-

17. On est ravi, dit-il [...], de se retrouver devant le spectacle d'un cercle d'esprits ardents et sincères, jeunes par l'âge ou au moins par l'enthousiasme, cultivant les valeurs esthétiques et celles sur-esthétiques, non pas un cercle fermé, mais un cercle dont le centre – contrairement à ce qu'en disait Pascal – soit partout, dans le monde spirituel, et la circonférence nulle part. (n.t.)

18. Henri Jacquier, « Note despre clasicism », in *Tribuna*, an XIV, 1970, p. 7.

19. Dan Damaschin, *Cercul Literar de la Sibiu/Cluj, op. cit.*, p. 79.

20. Mircea Muthu, *Babel, mit viu, op. cit.*, p. 12.

tique, sur des questions de langue, de style et de versification, sur d'autres préoccupations comme la culture orientale ou le folklore, et de l'autre, des évocations lyriques, des évocations, des hommages ainsi que des comptes-rendus²¹, complétés dans *Babel, mit viu* par le professeur Mircea Muthu avec des versions manuscrites et des « mémoires de titres », tels que Jacquier les réunissait de temps en temps. Une partie de cette bibliographie est consultable en ligne, sur le site de la Bibliothèque Centrale Universitaire de Cluj ou celui de la Bibliothèque Nationale ; malheureusement ce qui reste des archives Jacquier (manuscris, brouillons), se trouve dispersé, soit dans la bibliothèque du Cercle Littéraire de Sibiu hébergée au sous-sol de la Faculté des Lettres, gérée acerbement, soit dans des stocks personnels, ce qui rend l'effort de digitisation et de la promotion en libre accès d'une vue stratigraphique de cette œuvre (et de cette vie), si nécessaire pour la jeune génération, extrêmement difficile.

En ce qui suit nous proposons à la lecture quelques documents inédits, divisés en trois sections qui constitueront trois des « fenêtres » de ce qui sera, en 2018, un site web Henri Jacquier espérons complet et qui comprendra une édition critique électronique, un épistolaire inédit, des annotations inconnues ainsi qu'une histoire orale qui va inclure les témoignages de ceux qui ont connu et admiré le professeur. S'y ajoutera le dossier complet d'Henri Jacquier tel qu'il a été trouvé dans les archives du CNSAS²².

Dans le seul entretien accordé par Henri Jacquier à l'écrivain Romulus Rusan²³, le professeur parle de la problématique du processus de la traduction qui suit deux voies : la traduction des textes scientifiques, techniques et même littéraires (surtout en ce qui concerne les romans ou les nouvelles) mais sans que le traducteur ait des intentions stylistiques et la traduction « esthétique » ou, comme dirait Tudor Ionescu, « œuvre d'art », qui suppose la connaissance parfaite des deux langues et un effort d'équivalence parfois impossible, surtout lorsque le traducteur « au-delà des effets du style, rencontre les "poémathèmes", c'est-à-dire ces nucléés linguistiques, quelque fois difficiles à définir, porteuses de valeurs poétiques elles-mêmes impossibles à analyser »²⁴. La traduction idéale devrait, selon Jacquier, contenir d'un côté « le texte en ori-

21. Ligia Stela Florea (dir.), *Romanica, op. cit.*, pp. 212-216.

22. CNSAS renvoie au Conseil National de Recherche des Archives de la Sécurité, organisme public. Les documents qui regardent Jacquier ont été consultés à Bucarest le 4 novembre 2017.

23. L'entretien a été publié dans *Viața Studențească*, n°22, mai 1968, p. 3, repris ensuite sous le titre de *La întâlnirea a două mari culturi*, dans Mircea Muthu, *Babel, mit viu, op. cit.*, p. 242.

24. *Ibid.*

ginal et [...] en contre-page, la version du traducteur accompagnée d'un commentaire détaillé, de nature phonétique, métrique, si c'est le cas, linguistique et stylistique. Toute intention expressive de l'auteur doit être expliquée, ainsi que la mesure dans laquelle celui-ci a réussi à la réaliser. »²⁵.

Ces fonds se trouvent actuellement dans la possession du Centre des humanités numériques de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj, grâce au professeur Mircea Muthu. Plusieurs traductions de la littérature roumaine ont été digitisées jusqu'à présent : *Noapte de vară* de George Coşbuc, *Luceafărul*, *Epigonii* şi *De-aş avea*, de Mihai Eminescu, *Puiul* şi *Privighetoarea* de Brătescu Voineşti, d'autres fragments dispersés de Sadoveanu. De même, une très solide correspondance avec Al. Rossetti et Zoe Verbiceanu. Le travail de digitisation a été réalisé à l'occasion du séminaire du premier cours en humanités numériques de Roumanie, pendant l'année universitaire 2016/2017 avec les étudiants du master LCDI (Littérature et civilisation – dialogue interculturel dans l'espace francophone) de la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai. Une autre partie de la recherche s'est déroulée dans la Bibliothèque Jacquier et a réuni diverses annotations.

De-aş avea, Si j'avais (fig. 1), le poème de début de Mihai Eminescu, publié en 1866 dans la revue *Familia* est le deuxième texte d'un groupage de trois traductions d'Eminescu, numérotées, chacune sur des feuilles de papier séparées, appartenant apparemment à un grand cahier à lignes d'étudiant. Le premier et le troisième texte sont deux versions incomplètes des *Epigonii* et *O călărire în zori*. La transcription qu'on a pu faire du poème *Si j'avais* est la suivante :

Si j'avais...
 Si j'avais aussi une fleur
 Fièvre, douce, enchanteresse
 Comme les fleurs de Mai,
 Filles douces de la prairie,
 Prairie riante à l'herbe verte
 Qui se balance, se perd
 Ondulant tout doucement,
 Murmure des murmures d'amour ; (souponnant des soupirs)

Si j'avais une fleurette
 Toute menue (et) toute jeune,
 Comme la fleur du lys,

Si j'avais...

Si j'avais aussi une fleur
Bonne, douce, embaumée
Comme la fleur de mai,
(toutes) ^{douces} de la saison,
Fraisie siante et délicate
Qui se balance, et poud
Ondulant tout doucement,
Murmure des murmures
Souriant et toujours d'amour;

Si j'avais une fleurlette
Tout ^{petite} comme (F) jacinthe,
Comme la fleur d'ailée,
Blanche comme le lys du sein
Amalgamée de son blanc (?) ?), et
Et de son pourpre,
Chantant joyeusement et légèrement
Murmurant des murmures d'amour;

Si j'avais une colombe
Avec des yeux de jacinthe,
Belle douce, douce
Comme un jour de printemps;
Tout que devient le jour
Fleur chantant la chanson ^{d'un lys} de la ^{petite} saison,
Le lui chantant tout doucement,
Murmurant des murmures d'amour.

Fig. 1

Blanche comme la neige du sein
Amalgame de rose....blanche (??) – f.ro
Et de rose purpurine,
Chantant joyeusement et légèrement
Murmurant des murmures d'amour ;

Si j'avais une colombe
 Au viz cler de fillette,
 Fillette douce, douce
 Comme un jour de printemps ;
 Tant que durerait le jour
 Je lui chanterais (la chanson) la doïna, la (petite) doïna légère
 Je lui chanterais tout doucement.
 Murmurant des murmures d'amour.

Un autre volet très important et pas encore exploité de ce qui reste de l'archive Jacquier et qui se doit d'être rendu en totalité, en accès libre, est l'épistolaire. Dans *Babel, mit viu*, Mircea Muthu avait présenté quelques exemples, des lettres de Hortensia Papadat-Bengescu ou Tudor Vianu. Nous avons pu digiter un ample échange avec l'académicien Al. Rossetti²⁶. Voilà le brouillon d'une lettre que Jacquier se préparait à envoyer à « son cher maître » (fig. 2). Le brouillon est écrit sur la page d'un livre qui porte le code de la BNF et qui a comme titre « L'épuration de la Seine en aval de Paris ».

Rép. à Rossetti (22 VII 69)

Bien cher Maître,

Je ne saurais vous dire combien j'ai été touché de votre petit mot, ~~que j'ai~~ trouvé à Cluj à mon retour de (——) Moldavie. Depuis que j'ai pris ma retraite (malh. je n'ai pas échappé aux charges de prof. Consultant) c'est-à-dire depuis septembre dernier, je me suis trouvé non seul. désemparé moralement par le ~~passage du maximum de travail à presque rien~~ changement de (——) régime de vie (même intellectuel).

Mais (——) à part des séquelles d'une dangereuse grippe – je me suis trouvé subitement en proie (——) à une grave maladie de cœur ; et, à chaque retour de cette grippe, les crises reprennent.

Un séjour à (——) Varatec m'a fait du bien, mais, à peine rentré à Cluj tout a recommencé. Le climat, ici, est si pénible (?), au point qu'après 46 ans de séjour, je songe à me transporter ailleurs.

Je vs. souhaite de t! cœur (——) d'échapper lgtps encore à ces disgrâces de l'âge. J'ai appris que "exegisti monumentum aere perennius" mais je n'ai pas encore vu l'ouvrage en librairie : c'est qu'ici les nouveautés arrivent avec 2 ou 3 semaines de retard, quand elles arrivent.

Mes félicitations bien (——) sincères.

26. La plupart des lettres que nous avons sont de Rossetti à Jacquier, en commençant avec juillet 1945 et allant jusqu'en février 1971, quand Jacquier reçoit une annonce officielle de la part de la Société Roumaine de Linguistique comme quoi il avait été élu membre.

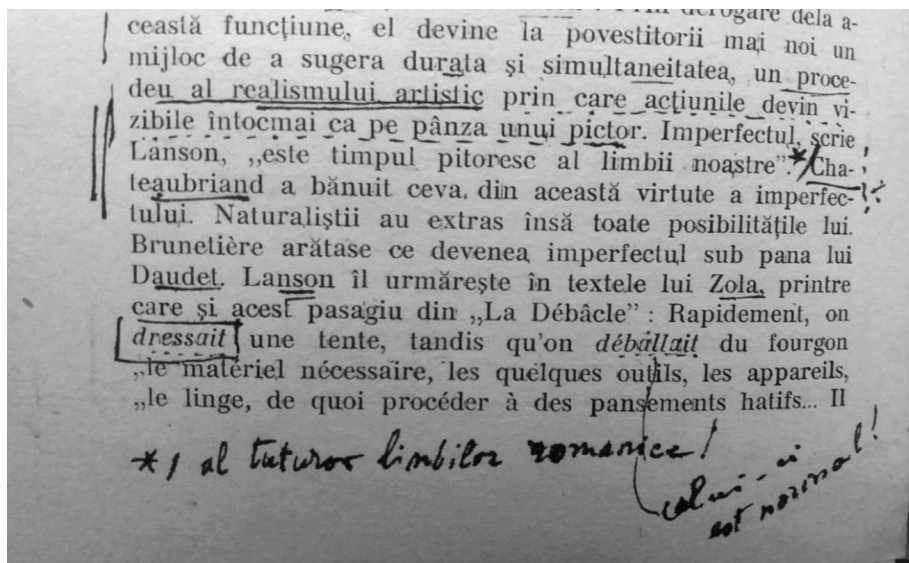


Fig. 3

Agréez s'il vous plaît, cher Maître

Je continue à mettre en ordre mes notes personnelles (plusieurs caisses) +(c'est en bonne partie de la ling. +Peut-être en sortira-t-il un jour quelque volume.

Agréez, je vous prie, Bien Cher Maître, avec mes ~~sincères~~ remerciements pour votre bonne pensée, mes salutations (——) respectueuses. H.J.

Enfin une attention à part méritent les annotations que nous avons pu trouver dans presque tous les livres du fonds Jacquier. Perfectionniste, le professeur ne laissait rien lui échapper, surtout quand un sujet l'intéressait vraiment voire l'obsédait, comme cela s'est passé dans le cas Roland Barthes. Obsédé par le fait que ce dernier l'avait privé de son passeport de service, dans le célèbre épisode raconté par Dan Damaschin, Jacquier commence à le « harceler », en suivant son nom partout ; il existe, dans les archives du Cercle Littéraire de Sibiu un dossier Barthes, fait par Jacquier, qui comprend des coupures, des fois minuscules, d'articles de journaux ou revues, où le nom de Barthes était souligné avec acharnement et le texte était accompagné d'annotations des plus « méchantes », comme par exemple, à un titre paru dans *Le Figaro Littéraire*, du 24.03.1966, « Faut-il brûler Barthes et Picard ? », Jacquier avait écrit sèchement : « non, seulement Barthes, et à petit feu ! »²⁷.

27. Dan Damaschin, *Cercul Literar de la Sibiu/Cluj*, op. cit., p. 423.

28. L'image est prise de Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Contemporanul, 1941.

En général quand même, les annotations relèvent des préoccupations littéraires, linguistiques ou culturelles du professeur, comme on peut le voir dans les images proposées dans la troisième figure²⁸.

Pour conclure, même partiellement, nous devons noter que nous avons remarqué dans la personnalité du professeur, à côté de sa formation philologique indubitable, de sa relation particulière avec la culture roumaine, de son rôle de « maître » pour tant de générations, une « bipolarité » qui mêle la minutie technique et la rigueur classique à une profonde sensibilité, une sorte de repli sur soi ; la finesse de l'analyse s'accompagne d'une imprégnation difficile, voire dramatique. Pour l'instant, le portrait de celui qui faisait, en 1927, son début dans les salles de cours de l'Université de Cluj, est, pour nous, fragmentaire, fait de lumières et d'ombres ; s'y ajoute une certaine poésie, peut-être celle de la nostalgie de l'automne, ou celle de l'irrémissible solitude.

Bibliographie

Bibliographie critique

- DAMASCHIN, Dan, „*Cercul Literar de la Sibiu/Cluj*”. *Deschidere spre Europeism și Universalitate*, Cluj, Editura Zenit, 2009.
- MUTHU, Mircea, *Babel, mit viu*, Cluj, Editura Dacia, 1991.
- Romanica*, Studii de Romanistică, volum îngrijit de lector univ. dr. Ligia-Stela Florea, Universitatea din Cluj, Facultatea de Filologie, 1984.

Figures d'auteur à l'ère médiatique : *l'affaire Joël Dicker* *ou la fabrique d'un succès*

Andreea Bugiac

Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract

In today's media-dominated literary world, writers are "consecrated" (Paul Bénichou), book launches become events and new social media platforms help promoting a book. In such a world where even the notion of literary work seems to have lost its classical meaning, authorship may be seen as a mix of gestures by which both writers and literary agents fashion one's authorial self. Focusing on a particularly interesting case of authorial promotion, transforming a very young, even obscure Swiss writer in a world-wide literary success, my research aims at deconstructing authorship as an expression of a unique subject signing the book, and reviewing it as a collaboration between a writer, a public and marketing strategies skillfully adept at transforming a successful writer in a "brand".

Keywords

authorship, academic institutionalization, best-seller, Joël Dicker

« La littérature suisse romande existe-t-elle ? », se demande, pas plus loin qu'en 2005, Jean-Louis Kuffer, écrivain lausannois, journaliste et co-fondateur de *La Passe-Muraille*, l'une des rares publications suisses romandes dédiées exclusivement à l'actualité littéraire. À regarder une brève biobibliographie de l'auteur même de cette interrogation, il semble que la question aille de soi : l'œuvre de Kuffer est la preuve indubitable de l'existence d'une littérature suisse romande dans laquelle elle s'inscrit. Quelle est alors la source de son malaise ?

L'interrogation lancée par Jean-Louis Kuffer reprend, en fait, un questionnement qui ne cesse de hanter les écrivains romands depuis la fin du XIX^e

siècle, même si sa nature a connu, au long du temps, de multiples déplacements. Son origine est en fait double. Premièrement, la Suisse romande, par rapport à la Suisse alémanique, est inférieure du point de vue démographique, ce qui conduit inévitablement, au niveau du marché du livre, à un lectorat plus réduit et à un sentiment d'insignifiance sur la carte de la littérature mondiale. De plus, l'isolement géographique et historique de la Suisse condamne souvent les écrivains suisses romands à une diffusion locale, sauf dans quelques cas providentiels où l'on se fait publier en France et profiter, du coup, d'une diffusion plus large.

La deuxième source de ce malaise identitaire doit être mise en rapport avec la langue, ce français que les Suisses romands partagent naturellement avec les Français, les Wallons ou les Québécois. On arrive à la situation paradoxale d'une communauté qui n'en est pas une (et qui n'est même pas unitaire, car il y a des différences et des rivalités même entre les cantons francophones) et où l'on parle une langue qui est commune avec celle parlée par les Français, malgré une histoire et un développement socioéconomique très différents.

S'y ajoute une troisième source, d'origine cette fois-ci religieuse. La tradition protestante, très forte dans la Suisse romande malgré la catholicité de certains cantons, met l'accent sur le travail dur, la modestie, le pragmatisme et la moralité, condamnant les élans trop poussés de l'imagination et les déviations de toutes sortes. L'invisibilité traditionnelle de la littérature suisse romande serait également un effet de ce désir d'effacement de l'écrivain romand derrière la masse de la communauté anonyme.

1. Du succès éditorial à la starification médiatique

Comme nous venons de le voir, être écrivain suisse romand semble incompatible avec le succès, ou du moins un certain succès, économique ou commercial. Pour se faire reconnaître, l'écrivain suisse romand a dû, au cours de l'histoire, faire appel à certaines stratégies d'autolégitimation, qui pouvaient aller d'une revendication orgueilleuse du droit à la différence (c'est le régionalisme à la manière de Ramuz) jusqu'au recours à un tiers qui le rendrait plus visible (or ce tiers était presque toujours représenté par les grandes maisons d'édition françaises). Ne mentionnons plus une troisième possibilité, celle d'un refus péremptoire d'endosser l'étiquette à croix blanche sur fond rouge pour préférer se définir comme « citoyen du monde » (le cas d'un Cingria ou d'un

Bouvier). Quelle serait la situation actuelle ? Le même Jean-Louis Kuffer, dans une brève présentation du volet « Contemporains suisses du XX^e siècle » des éditions Payot, reprend son interrogation en la nuancant : peut-on parler d'une « littérature suisse contemporaine »¹ ? Oui et non, répond le journaliste, en faisant remarquer combien la traditionnelle ouverture de la Suisse romande a fait que sa littérature devienne une mosaïque de traditions culturelles et littéraires, qui ne cessent de la raviver et de lui donner de la force. Si le temps de la revendication de la « romandité » est révolu, il conviendra alors d'examiner brièvement les stratégies de visibilité impliquées par l'affaire Joël Dicker, afin de comprendre, *primo*, quels seraient les mécanismes de la fabrication d'un succès éditorial et, *secundo*, comment un auteur « populaire » venant d'une tradition littéraire effacée peut se forger l'autorité d'un auteur novateur.

S'il est vrai que, pendant plusieurs décennies du XX^e siècle, la littéraire suisse romande peinait à se faire valoriser au-delà des Alpes, à l'aube du XXI^e siècle, les choses ne sont plus exactement les mêmes. La littérature suisse romande a ses écrivains de succès : Nicolas Bouvier, Catherine Colomb, Jacques Chessex, Corinna Bille et, plus récemment encore, Anne Cuneo, Agota Kristof ou même le Roumain Marius Daniel Popescu. En 2012, nouvelle star de la littérature suisse romande : Joël Dicker, un jeune Genevois de 27 ans, qui remporte avec *La Vérité sur l'affaire Harry Quebert*² le grand prix du roman de l'Académie française et le Goncourt des lycéens. Deux prix prestigieux mais très différents l'un de l'autre, pour ce qui est du public visé, ce qui nous oblige de nous demander sur les raisons d'un tel succès et, en général, du succès littéraire dans notre ère médiatique. Qu'est-ce qui transforme un jeune écrivain quasiment inconnu dans une icône culturelle ? De quelle manière comprendre ce processus de starification ? Bref, comment l'institution littéraire mais aussi la société de médias servent-elles à créer un certain « effet d'auteur », au point de transformer l'auteur réel en « marque » ?

À chercher le mot « starification » dans un dictionnaire classique comme le Dictionnaire Larousse ou le Dictionnaire de l'Académie, nous serons étonnés de n'y point voir son entrée. Le mot appartiendrait donc à une culture urbaine et médiatique de l'extrême contemporain, où les différences entre *star*, *vedet-*

1. Jean-Louis Kuffer, « Une littérature à parentés, qui s'est affirmée au XX^e siècle » [En ligne], URL : <https://www.payot.ch/fr/selections/biblioth-egrave-que-id-eacute-ale-des-vaudois-/contemporains-suisses-du-xxe-si-egrave-cle->, consulté le 26 février 2018.

2. Joël Dicker, *La Vérité sur l'affaire Harry Quebert*, Paris, Éditions de Fallois / L'Âge d'Homme, 2012.

te et *célébrité* sont souvent floues, entraînant pourtant des mécanismes assez similaires de mythification et de transformation d'une personne dans un personnage : que ce soit le personnage d'un récit construit par les autres ou le personnage créé par son propre discours. À télescoper la notion dans le champ littéraire, se transformer d'*auteur* en *auctor*, dans une autorité reconnue donc, supposerait un acte symbolique de mise en récit, de recreation d'un *être de papier* en *être d'images*. Or cette mise en récit symbolique est double : elle peut venir à la fois de l'auteur lui-même, qui cherche à projeter de soi une certaine image, et d'instances extérieures, regroupant tour à tour fans, critiques, académiciens, confrères ou acteurs de la vie littéraire.

Plus ouvert à un vocabulaire urbain quotidien, *Le Trésor de la Langue Française informatisé* recense le mot en question, en mentionnant son contexte d'origine, le monde de la cinématographie, d'où le mot est issu pour se déplacer ensuite dans celui de la politique, des arts et des lettres :

STARIFICATION, subst. fém. A.1. CIN. Actrice (le plus souvent), acteur célèbre dont l'image auprès du public est celle d'un être fantasmatique, inaccessible, intouchable, entouré de mystère. [...] B. – P. anal. Professionnel qui jouit d'une grande notoriété, grande figure de la politique, du monde des affaires, toute personne d'exception qui accomplit des exploits et dont l'image est façonnée, consacrée par les médias.³

« Fantasmatique », « intouchable », « entouré de mystère » : toutes ces épithètes collent parfaitement à la figure de Joël Dicker, telle qu'elle revient, fragmentée et répétitive, dans les pages des magazines littéraires, les publicités ou sur les blogs des fans. Les photographies qui véhiculent son image sur Internet contribuent à leur façon à construire et à entretenir les stéréotypes, se focalisant le plus souvent sur un sourire large, garantie de son succès, ou bien sur un regard bleu, intense et énigmatique rappelant celui du *hard-boiled detective* des films policiers américains classiques. En plus, comme Dicker se plaît à jouer avec les effets créés par la proximité entre son image et celle de Marcus Goldman, l'écrivain fictif de *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, les médias se prendront à ce jeu à leur tour, pressant sur le vertige donné par la superposition des frontières entre la fiction et la réalité.

Commençons par éclaircir les termes. Dans son célèbre essai sur la célébrité, Chris Rojek opère une distinction terminologique entre *célébrité* et *vedet-*

3. Entrée « starification », in *Le Trésor de la Langue Française informatisé* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/starification>, consulté le 12 octobre 2017.

te : « Glamour is associated with favourable public recognition. Notoriety is unfavourable public recognition. »⁴. La célébrité impliquerait donc un charme, un je-ne-sais-quoi, un pouvoir de fascination dont les simples vedettes en seraient dépourvues. Elle se mesurerait à l'aune de son impact public, sa figure entraînant des réactions – d'adhésion ou de rejet – de la part des masses. Or cet impact est, à son tour, le résultat d'une « fabrication culturelle » attentivement ménagée, comme le même Rojek le dit. L'intimité qui se crée entre Dicker et son public est un leurre, effaçant du coup tous ces intermédiaires culturels qui s'interposent entre nous et l'écrivain : agents littéraires, éditeurs, journalistes, critiques, intervieweurs, photographes, cinéastes, et, *last but not least*, l'écrivain lui-même.

La publication en 2012 de *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, aux éditions de Fallois / L'Âge d'Homme, n'annonçait en rien le succès fabuleux dont le roman allait se réjouir peu de temps après : plus de trois millions d'exemplaires vendus, y compris les traductions dans plus de 30 langues⁵. Pourtant, à l'heure de la publication, Joël Dicker n'était pas à son premier roman. À l'âge de dix ans seulement, il fonde *La Gazette des animaux*, une revue pour la nature. En 2005, il débute avec une nouvelle, *Le Tigre*, suivie cinq ans plus tard par son premier roman, *Les Derniers Jours de nos pères*⁶. Un drame historique assez éloigné de *La Vérité*... (son deuxième roman), *Les Derniers Jours de nos pères* est récompensé par le Prix des écrivains genevois, prix prestigieux mais local, qui ne le fait pas sortir des frontières étroites de la Suisse romande.

Pour *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, Joël Dicker se place de l'autre côté de l'Atlantique, entre Manhattan et le Massachussetts. Le roman fait rapidement un carton : avec un tableau d'Edward Hopper trônant sur la première de couverture, le thriller à l'américaine de cet auteur genevois quasiment inconnu entre dans la compétition finale pour le prix Goncourt 2012, avec *Le Sermon sur la chute de Rome* de Jérôme Ferrari et *Peste et Choléra* de Patrick Deville. En même temps, il se trouve en course pour un prix Interallié, qu'il perd devant *Ob...* de Philippe Djian. S'il ne réussit pas à remporter le Goncourt, il remporte pour autant le Grand prix du roman de l'Académie française (octobre 2012), le prix Goncourt des lycéens (novembre 2012), le prix Tulipe 2013 et,

4. Chris Rojek, *Celebrity*, London, Reaktion Books, 2001, p. 10.

5. Mentionnons que la traduction roumaine suit très tôt la publication de l'original. Réalisée par Ana Antonescu, elle est publiée en 2013 dans la collection « Fiction Connection » des éditions roumaines Trei ; or le choix de la collection est déjà assez parlant de la manière de classer ce livre.

6. Joël Dicker, *Les Derniers Jours de nos pères*, Paris, Éditions de Fallois, coll. « Poche », 2010.

plus récemment encore, le prix Segalen en 2016. L'écrivain genevois devient le mieux payé écrivain suisse romand de tous les temps ; admiré ou critiqué, il attire les feux des projecteurs sur lui, il est l'invité d'émissions littéraires télévisées, donne de nombreuses interviews et s'engage, sur des forums Internet ou sur les médias sociaux, dans des relations très proches avec ses lecteurs. Bref, il crée un *buzz* médiatique autour de lui qui a le rôle à la fois de le faire connaître et de le consacrer sur la scène littéraire du moment, tout en évitant, parfois au fil du rasoir, le phénomène dangereusement proche de la « peoplisation ».

Icône d'une publicité pour la Swiss Air (et envisageant de manière décontractée les critiques pour cette collaboration), Dicker deviendra, en 2015, le héros de son propre roman, dans une websérie télévisée publicitaire qui projette Dicker au volant d'une Citroën DS4 en quête de personnages pour un nouveau roman. La compagnie Citroën semble aspirer à convaincre les possibles acheteurs de se faire procurer une voiture à l'image de Dicker : performante, raffinée, réussie et sûre d'elle, le tout enveloppé dans un charme intello indéniable.

Les rapports entre Dicker et le monde médiatique ne s'arrêtent pas à la publicité. En août 2017, il se fait proposer un contrat pour une série télévisée adaptée de son deuxième roman. Celui qui portera à l'écran le fameux livre de Dicker, après une offre avancée par Steven Spielberg et rejetée par Fallois, ce sera le réalisateur français Jean-Jacques Annaud, dont la filmographie compte, entre autres, d'autres adaptations de romans célèbres comme *Le Nom de la rose* ou *l'Amant*. Face à un tel succès commercial, il ne nous reste qu'à revenir à notre question de départ : par quels moyens un écrivain réussit-il à devenir une célébrité, voire une marque et à faire projeter sur son image des connotations qui mélangent intellectualité, charme, mystère et succès ?

2. Un livre qui fait du bruit...

Les raisons d'un tel succès sont à investiguer d'autant plus que les ventes sont fabuleuses. Généralement parlant, un tel coup éditorial n'est pas une bonne note pour la valeur littéraire d'un livre : le monde intellectuel se méfie des écrivains à succès. La notoriété de Dicker partagera le monde littéraire en deux. D'un côté, il y a ceux qui célèbrent en lui un possible « renouveau » des lettres romandes. À ces critiques positives s'ajoutent celles des lecteurs enthousiastes, des bloggeurs plus ou moins professionnels qui publient sur leurs blogs des impressions élogieuses sur le livre.

D'autre côté, il y a les intellectuels « professionnels », qui fustigent les clichés littéraires auxquels Dicker recourt trop souvent et qui viennent s'ajouter à des maladresses stylistiques parfois évidentes. Venant de ce camp-là, les critiques, cette fois-ci négatives, ne manquent pas d'enflammer les blogs comme les journaux littéraires. Elles s'arrêtent pourtant à l'espace des journaux et des médias sociaux : sauf un article signé par Marie Panter⁷, aucun article de spécialité sur un livre qui a pourtant marqué l'année littéraire 2012. Une année assez prolifique, si l'on regarde certains titres qui paraissent la même année : *Claustria* de Régis Jauffret, *Oh...* de Philippe Djian, *Une semaine de vacances* de Christine Angot, *Les Désarçonnés* de Pascal Quignard, *Peste & choléra* de Patrick Deville, *L'Herbe des nuits* de Patrick Modiano, *14* de Jean Echenoz... La liste est longue, si l'on ne se rapporte qu'au classement établi par les éditeurs de la revue *Les Inrocks*⁸ qui, chose étrange, choisissent de ne souffler mot sur le roman de Joël Dicker.

De quoi il s'agit, plus précisément, dans ce roman à double auteur ? Jeune écrivain en manque d'inspiration après un grand succès éditorial, Marcus Goldman décide d'accepter l'invitation de son ancien professeur de littérature et de se retirer pendant quelques jours à Aurora, une ville américaine où rien d'exceptionnel n'arrive jamais. Ces vacances préparent l'intrigue du roman par la découverte accidentelle faite par Marcus d'une idylle ancienne entre son professeur et la jeune Nola, une Lolita de 15 ans. Trente ans après, on retrouve le corps de la petite Nola enterré dans le jardin du professeur. Sous le spectre de la peine de mort, le professeur ne peut se tourner que vers son ancien élève, le brillant Marcus, qui démarre une enquête dans le but de disculper son professeur. Au bout de 670 pages et de multiples rebondissements, l'enquête s'achève et la panne d'inspiration sera surmontée : le livre que nous venons de lire est celui que Marcus écrit sur l'affaire de son maître et qui lui assure, de nouveau, un succès fabuleux.

Confortablement logé dans la liste des lauréats du Grand prix du roman de l'Académie française, Dicker est en bonne compagnie : Sorj Chalandon, Éric Faye, Pierre Michon, Vassilis Alexakis, Jonathan Littell, Pascal Quignard, et plus récemment encore, Hédi Kaddour ou Boualem Sansal. Même Amélie

7. Marie Panter, « Le thriller à l'américaine : Maxime Chattam, Joël Dicker, Jean-Christophe Grangé et Tanguy Viel », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°10 : « Le polar », numéro dirigé par Jean Kaempfer et André Vanoncini, 2015, pp. 106-115, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/20>, consulté le 12 octobre 2017.

Nothomb y figure, un autre écrivain francophone en plein processus de *vedetisation*. Comment concilier pourtant les critiques tellement diverses, sinon contradictoires, qui accompagnent la parution du roman de Dicker ? David Caviglioli, journaliste de *Bibliobs*, commence par ironiser la couverture du roman. Lieu stratégique attestant d'une stratégie de marketing éditorial, la reproduction du tableau d'Hopper place l'histoire policière de Dicker dans l'ambiance métaphysique caractéristique pour la peinture d'Hopper et permet un possible rapprochement entre Dicker et un romancier américain qu'il déclare d'ailleurs beaucoup apprécier, Philip Roth. David Caviglioli ruinera pourtant avec éclat la statue que Dicker s'évertue à se construire. Selon le critique, Joël Dicker serait même aux antipodes de Roth : il écrit tout simplement « mal » et les 670 pages de son long roman, que certains lecteurs avalent en deux journées, il les trouve « indigeste(s) »⁹. Mais le roman de Dicker a l'avantage d'avoir des critiques positives venant de la part de noms consacrés. Bernard Pivot, ce grand puriste et défenseur de la langue française classique, écrit à son propos un petit article élogieux et enthousiaste¹⁰. Jean d'Ormesson vote en sa faveur pour le prix de l'Académie française, tout en exprimant un enthousiasme modéré par quelques réticences sur la qualité d'un style qu'il juge « trop basique » :

C'est un grand roman romanesque. On voit rarement un tel mélange de thriller et de livre sur les livres. Mais ce n'est pas *Le Choix de Sophie* non plus. Même si on ne le lâche pas, il y a 150 pages de trop et l'écriture est très basique. C'est un roman américain, et il détonne agréablement dans cette rentrée littéraire.¹¹

8. *Les Inrocks*, « 2012 : les 25 meilleurs livres de l'année » [En ligne], URL : <http://www.lesinrocks.com/2012/12/30/livres/le-top-25-des-livres-de-lannee-11336312/>, consulté le 12 octobre 2017.
9. David Caviglioli, « Et le Grand prix de l'Académie couronne... un nanar ! », in *Bibliobs* [En ligne], URL : <https://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2012/20121025.OBS7122/et-le-grand-prix-de-l-academie-couronne-un-nanar.html>, consulté le 12 octobre 2017.
10. Bernard Pivot, « La vérité sur l'affaire Joël Dicker », in *Le Journal du Dimanche* [En ligne], 15 septembre 2012, URL : <http://www.lejdd.fr/Chroniques/Bernard-Pivot/La-verite-sur-l-affaire-Joel-Dicker-chronique-de-Bernard-Pivot-555848>, consulté le 12 octobre 2017.
11. Cité par Nicolas Ungemuth, « Joël Dicker n'a pas fini de faire parler de lui », in *Le Figaro* [En ligne], 2 novembre 2012, URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/11/02/03005-20121102ARTFIG00528-joel-dicker-n-a-pas-finit-de-faire-parler-de-lui.php>, consulté le 12 octobre 2017.

Ce qui ferait le succès du roman de Dicker, ce serait son agréable singularité dans un champ français dominé déjà depuis des années par le genre de l'autofiction. « Romanesque », « thriller » et « américain » se mélangent bien dans cette recette, condimentée par la promesse d'une méditation métatextuelle sur le métier de l'écrivain. Sa qualification d'« américain » revient souvent dans les textes qui saluent la parution du roman, et elle a des effets évidents sur la construction de la figure de l'auteur. Un auteur francophone, venant d'une Suisse romande traditionnellement si réfractaire aux modes littéraires que le surréalisme n'y a pas rencontré de succès, ose s'attaquer à une forme et à un genre plutôt « américains » : un thriller et un roman « romanescque ». Cette qualification va jouer un rôle considérable dans la promotion du roman, s'y ajoutant, comme nous venons de le dire, une couverture reproduisant un tableau d'Edward Hopper, *Portrait of Orleans*. Passons vite sur le fait que la reproduction du tableau représente une autre astuce commerciale de l'éditeur, qui fait coïncider la publication du roman de Dicker avec des expositions Hopper massives en France. Le tableau reproduit sur la couverture imagine une ville américaine anonyme, traditionnelle et paisible, presque idyllique. La technique artistique de Hopper déforme pourtant la vision sereine de la ville, de même que le jeu classique des perspectives. La perspective déformée, même gauche, offre à l'impression initiale une aura de mystère, voire d'inquiétude et de malaise. L'ambiance américaine du roman se construit peu à peu, pour déboucher dans la note de l'éditeur dans une réflexion plus ample sur l'Amérique profonde, sur les dysfonctionnements et les angoisses de la société moderne et sur la littérature en général, le tout emboîté dans un captivant « thriller à l'américaine » : « Sous ses airs de thriller à l'américaine, *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* est une réflexion sur l'Amérique, sur les travers de la société moderne, sur la littérature, sur la justice et sur les médias. »¹².

Or le péri-texte éditorial est un texte à haute valeur stratégique. Dans ce cas précis, il contribue à sa manière à créer une certaine image de l'auteur comme un auteur à la fois populaire, de par son choix générique et son style, et élitiste, grâce aux réflexions que son roman développe en matière de littérature et société de consommation.

12. Joël Dicker, *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, op. cit., quatrième de couverture.

3. Médiatisation et ethos

Comment cette avalanche de commentaires critiques se répercute-t-elle sur la manière dont se construit l'ethos de l'auteur ? Il faudra y ajouter également les autocommentaires de Dicker, lui-même, très nombreux en raison de cette affluence d'entretiens, d'interviews télévisées et de reportages qu'il subit.

Très longtemps, la critique littéraire a évité de prendre en compte cette image d'auteur qui se construit au fur et à mesure que s'accroissent des « dispositifs communicationnels » d'expression de soi, « autres que le roman ou la nouvelle »¹³. Comme Dominique Maingueneau le rappelle, la responsabilité pour cette obsession pour le « grain de la voix » et pour la sacralisation du Texte reviendrait, bien avant Barthes, à Proust qui, dans son *Contre Sainte-Beuve*, dissocie « moi social » de l'écrivain, superficiel ou mondain, du « moi profond », créateur et source des œuvres¹⁴. Les avancées de l'analyse du discours ont pourtant entraîné une reconsidération du *contexte* par les études littéraires. Entre autres, cette reconsidération a permis de revoir la notion d'*auteur* et de refuser de l'envisager comme une image fixée par l'œuvre une fois pour toutes (là encore, il faudra cerner ce que l'on comprend par *l'œuvre* et se demander si l'auteur d'une œuvre qui continue encore à s'écrire est ou n'est pas le même avec celui de l'œuvre achevée). L'auteur serait, comme Sylvie Ducas le dit par le biais d'une belle métaphore architecturale, une « statue à construire »¹⁵.

Proche de notions comme posture, image d'auteur ou auctorialité, l'*ethos* est une autre notion récemment entrée dans le champ des analyses littéraires, et on peut le concevoir à partir de deux angles d'analyse. Il y a, d'abord, un *ethos* construit par l'institution littéraire, par toutes ces instances qui servent à consacrer voire à sacrer un écrivain. Envisagé sous cet angle, le cas de Dicker est illustratif : Dicker se forge un nom et s'engage sur le chemin de devenir même une marque, grâce justement à ces instances littéraires de légitimation, à commencer par l'Académie française. Les cautions que lui apporte un prix comme

13. Galia Yanoshevsky, « L'entretien littéraire – un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n°12, 2014, URL : <http://aad.revues.org/1726>, consulté le 12 octobre 2017.

14. Dominique Maingueneau, « Auctorialité et pseudonymie », in *Revista da Abralin*, v. 15, n°2, juillet-déc. 2016, p. 84.

15. Sylvie Ducas, « Quand l'entretien littéraire se fait enquête sociologique : discours de la reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n°12, 2014, URL : <http://aad.revues.org/1698>, consulté le 12 octobre 2017.

celui d'une institution prestigieuse et presque sacrée comme l'Académie fait entrer Dicker dans un *establishment* culturel, malgré les voix qui l'accusent de populisme (littéraire). D'un auteur, Dicker devient un *auctor*, c'est-à-dire une autorité. Cette caution autorise les lecteurs, les écrivains débutants et même les éditeurs de se rapporter à lui comme à une autorité dans le monde littéraire : on lui pose des questions sur son œuvre mais, en même temps, on lui demande des conseils d'écriture. Son succès ainsi reconnu au niveau institutionnel, auquel s'ajoute la structure d'un roman qui offre lui-même des conseils sur l'art d'écrire un roman à succès, contribuent à lui donner un pouvoir symbolique dans l'univers de la production littéraire. Comme le dit, de nouveau, Sylvie Ducas, dont les propos sur l'*ethos* en général correspondent entièrement à l'affaire investiguée :

Son *ethos* auctorial (Bokobza Kahan et Amossy 2009), indissociable des réseaux par lesquels il se construit (du livre, de sociabilité littéraire ou du Web 2.0 ; avec les pairs, les médias, les professionnels du livre ou les lecteurs) induit cette situation paradoxale d'épanchement et de discours : ce qu'il dit n'est pas nécessairement le reflet verbalisé de ce qu'il est, de ce qu'il fait ou pense, mais le produit d'arbitrages et de stratégies multiples, conscients ou non.¹⁶

Deuxièmement, on comprend par l'*ethos* une construction discursive qui se construit dans et par le discours littéraire proprement dit. L'*ethos* est, donc, cette image d'auteur fluide, évanescence et infiniment modulable qui se dégage peu à peu au fil de la lecture, à partir de certains indices qui nous permettent de l'affiner. Une fable de La Fontaine pourrait être, dans ce sens, le terrain pour la construction d'un *ethos* ironique ou subversif du fabuliste à l'égard de la politique autoritaire de Louis XIV. Dans le cas du roman de Dicker, certains éléments construisent l'image d'un auteur ambivalent, qui ne sait gérer son succès, qui partage ses angoisses devant la page blanche mais qui, en même temps, deviendra un maître qui finit par faire confiance. Nous avons deux personnages qui sont tous les deux des écrivains à succès (malgré la panne d'écriture de Marcus Goldman), une figure de l'écrivain doublée de celle d'un détective qui réussit à faire lumière sur une affaire criminelle – là où tout le monde se trompe, et des rites de célébration médiatique de ce même écrivain (en dépit de la légère ironie dont ils sont enveloppés). La célébrité littéraire devient même un thème du roman :

16. *Ibid.*

Je consacrais le reste de mes journées à profiter des nouveaux droits que la célébrité m'octroyait : droit de m'acheter tout ce dont j'avais envie, droit aux loges VIP du Madison Square Garden pour suivre les matchs des Rangers, droit de marcher sur des tapis rouges avec des stars de la musique dont j'avais, plus jeune, acheté tous les disques, droit de sortir avec Lydia Gloor, l'actrice principale de la série télé du moment et que tout le monde s'arrachait. J'étais un écrivain célèbre ; j'avais l'impression d'exercer le plus beau métier au monde.¹⁷

Mentionnons ensuite la construction formelle du roman, une construction très cherchée, même savante: trois parties encadrées par un Prologue et un épilogue, et composées de 31 chapitres numérotés par ordre décroissant, chacun précédé par une épigraphe reprenant des réflexions sur l'art romanesque. Avancées par Harry Quebert, ancien professeur de littérature de Goldman et lui-même auteur d'un célèbre roman, *Les Origines du mal*, elles guident le lecteur tout comme le narrateur, le jeune écrivain Marcus Goldman, dans les méandres de la création romanesque. Tels des fils d'Ariane, les propos de Quebert déconstruisent l'art romanesque et introduisent le lecteur dans les coulisses secrètes de la création, là où se font et se défont les romans.

De telles propositions théoriques suffisent à faire du roman de Dicker, malgré son intrigue policière, un roman sur le roman, et à promouvoir Dicker, dont les ressemblances avec Marcus sont pourtant troublantes, en gourou de l'écriture. Elles assouvissent également le besoin de sensationnel du public : telles les histoires secrètes en vogue au XVIII^e siècle, elles lui donnent l'occasion d'entrer dans l'atelier obscur de l'écrivain, normalement effacé dans l'écriture romanesque proprement dite.

La lecture du prologue est elle-même instructive. En rapportant en discours direct les paroles des lecteurs célébrant la réussite littéraire de Marcus Goldman, il nous invite à lire le roman tout entier comme ce roman qui vient d'être consacré. À propos de Goldman, si l'on ne connaît encore presque rien, tout le propulse au rang de célébrité littéraire : les réactions fiévreuses du public dans une ville de New York où l'on devrait être pourtant habitué à la gloire, la familiarité avec laquelle on s'adresse à lui, le succès hyperbolique à dimensions continentales :

Le Tout-New York se passionnait pour mon livre ; il y avait deux semaines qu'il était paru et il promettait déjà d'être la meilleure vente de l'année sur le continent américain. Tout le monde voulait savoir ce qui s'était passé à Aurora en

17. Joël Dicker, *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, op. cit., p. 20.

1975. On en parlait partout : à la télévision, à la radio, dans les journaux. J'avais à peine trente ans et avec ce livre, qui était seulement le deuxième de ma carrière, j'étais devenu l'écrivain le plus en vue du pays.¹⁸

L'ingénieuse stratégie de *captatio benevolentiae* autorise le lecteur à chercher des ressemblances entre Goldman et Dicker, d'autant plus que certains indices troublants les rapprochent : les deux partagent presque le même âge, les deux font paraître un deuxième livre qui promet être un succès. Qu'est-ce qui nous empêcherait d'y voir une *persona*, un masque de l'écrivain lui-même, d'autant plus que Dicker avoue lui-même dans un entretien avoir opéré parfois des changements au niveau de son personnage pour éviter de s'y trop identifier ? Quoi qu'il en soit, l'intelligence constructive à l'œuvre dans la conception du personnage ne reste pas sans effet au niveau de la cristallisation de l'image auctoriale de Dicker.

Depuis Proust, une telle formule n'est plus tout à fait nouvelle, mais elle reste suffisamment raffinée pour donner au roman un certain air intellectuel et sophistiqué.

4. Expression de soi et mise en scène de l'auteur

Si l'auteur est célébré aujourd'hui comme le nouvel espoir de la littérature suisse romande, il faut avouer que le roman de Joël Dicker n'a rien de suisse en lui : le décor, tout comme les personnages et même l'histoire sont directement empruntés aux réalités sociales des États-Unis. Même au niveau de la formule romanesque, *La Vérité...* évoque plutôt les *thrillers* américains et moins les policiers issus de la tradition du roman policier francophone. *La Vérité...* est un *page turner* à la française, avec une intrigue haletante qui tient le lecteur en alerte, pleine d'action, de rebondissements et de suspense, avec juste ce qu'il faut d'humour pour que la monotonie soit évitée. Là, Dicker rivalise avec les maîtres du genre. Il fait preuve d'une assimilation parfaite des codes et des stratégies génériques d'un type de roman dont le succès est, en principe, assuré.

En plus, il a aussi le génie de comprendre à profondeur les besoins du public auquel son roman s'adresse. L'écrivain à succès de nos jours doit être aussi un bon communicateur, et cela, Dicker l'est à perfection. Au lieu de se plaindre du manque du public, Dicker crée son public : en fait, il a l'intuition des

18. *Ibid.*, pp. 13-14.

immenses potentialités d'un public populaire dont on a refusé trop longtemps l'accès à la République des Lettres. Si l'intrigue policière suffisait à séduire le grand public, Dicker ne s'arrête pas là : il pimente son roman d'une dose de métatextualité littéraire qui embrasse les formes d'un roman postmoderne qui raconte en même temps l'histoire de son écriture. La formule n'est pas nouvelle, mais elle a déjà été employée par assez de grands romanciers pour qu'elle ait du prestige. Or même la figure de l'écrivain telle qu'elle se dessine dans le filigrane des pages du roman sert à apaiser le lecteur : le blanc de l'écriture, qui ne l'a pas connu ? Le fait qu'un écrivain à succès peut le subir ou s'y confronter reconforte le lecteur, démontant l'écrivain de son piédestal et le ramenant parmi les humains.

Le roman de Dicker semble l'accomplissement, au niveau littéraire, de ce qu'on appelle au niveau social le « rêve américain » : la démocratisation de la lecture, c'est-à-dire la possibilité du lecteur commun d'accéder à une zone de l'art où l'élitisme esthétique lui a longtemps refusé l'accès. Les principes d'écriture énoncés par Quebert sont faciles à lire, aisément compréhensibles et accessibles à tous, à un simple clic... pardon, à une simple feuille distance.

D'ailleurs, les effets espionnes de proximité que Dicker crée entre lui-même et la biographie de son écrivain imaginaire vont dans le même sens : aucun écrivain aspirant ne doit se décourager, *La Vérité...* est là pour nous convaincre que l'histoire d'un échec (littéraire) peut se transformer dans une affaire de succès (commercial). Tout est une question de dosage. Il est tout aussi vrai que le succès ne tient pas simplement dans le fait de remuer les poncifs d'un genre « populaire » (*i.e.*, le roman policier) mais dans une certaine alchimie qui suppose à la fois l'exploitation habile d'une histoire et des codes de ce même genre, quitte à les parodier parfois, une fine connaissance de la psychologie du public et une maîtrise remarquable de l'art du dialogue et du *suspense*. En cela, Dicker semble exceller.

Dans ce contexte, comment comprendre les réactions de l'auteur lui-même ? Dans un entretien, Dicker refuse l'étiquette de « roman à l'américaine », pour le déclarer une « fiction française » avec une « vraie histoire ». Ce qu'on sous-entend derrière les affirmations de Dicker, c'est que les « livres français avec de vraies histoires » se font de plus en plus rares, ils ne sont pas médiatisés ou, du moins, il y a encore un culte français pour une littérature qui met l'accent sur le plaisir esthétique au détriment du plaisir d'identification ou celui de se faire immerger dans une histoire :

Je comprends qu'on parle de roman à l'américaine, mais pour moi, c'est avant tout une fiction française qui se passe aux États-Unis. Parce qu'il y a aussi des livres français avec de vraies histoires, dont la fonction est de divertir, qui peuvent rencontrer un large public. Si je me suis lancé dans ce livre courant sur une telle distance, c'est parce que, selon moi, la littérature a aussi cette fonction très importante de raconter des histoires, qui a été un peu volée par le cinéma depuis la seconde moitié du XX^e siècle, et nous ne devons pas nous laisser avoir: il faut résister. Les écrivains américains n'ont pas le monopole des grandes histoires.¹⁹

Dicker se forge donc une image à lui, celle d'un auteur populaire dont la fonction serait à « divertir », rencontrant ainsi un « large public » oublié par les romans trop esthétisants. Toutefois, s'il ne s'exprime pas ouvertement sur l'étiquette de « livre de gare » ou « livre de plage » qu'on lui colle parfois, il s'en distancie pour autant. On le remarque à la fin de la citation, à travers l'affirmation que les « écrivains américains n'ont pas le monopole des grandes histoires ». En rapportant ses dires à son propre cas, cela conduit à affirmer que son roman propose ni plus ni moins une « grande histoire ». L'écrivain populaire pourrait être une figure de la résistance – résistance à l'élitisme parisien, ce qui lui donne une certaine posture héroïque. La résistance reste positivement valorisée dans notre monde contemporain.

L'écrivain de succès de nos jours n'est pas seulement l'auteur d'un bon livre, mais aussi un communicateur habile. Possédant charme, une attitude décontractée qu'on lui envie et une certaine pose d'intellectuel engagé, Joël Dicker a réussi à faire créer autour de lui un *buzz* médiatique qui nous laisse rêveurs sur le rôle de l'institution littéraire et de la promotion médiatique dans la construction dynamique d'une certaine image d'auteur.

19. Cité par Nicolas Ungemuth, « Joël Dicker n'a pas fini de faire parler de lui », art. cit.

Bibliographie

Texte de référence

DICKER, Joël, *La Vérité sur l'affaire Harry Quebert*, Paris, Éditions de Fallois/ L'Âge d'Homme, 2012.

Bibliographie critique

CAVIGLIOLI, David, « Et le Grand prix de l'Académie couronne... un nanar ! », in *Bibliobs* [En ligne], URL : <https://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2012/20121025.OBS7122/et-le-grand-prix-de-l-academie-couronne-un-nanar.html>.

DUCAS, Sylvie, « Quand l'entretien littéraire se fait enquête sociologique : discours de la reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n°12, 2014, URL : <http://aad.revues.org/1698>.

KUFFER, Jean-Louis, « Une littérature à parentés, qui s'est affirmée au XX^e siècle » [En ligne], URL : <https://www.payot.ch/fr/selections/biblioth-egreve-que-id-eacute-ale-des-vaudois-/contemporains-suisse-du-xxe-si-egreve-cle->.

Les Inrocks, « 2012 : les 25 meilleurs livres de l'année » [En ligne], URL :

<http://www.lesinrocks.com/2012/12/30/livres/le-top-25-des-livres-de-lannee-11336312/>.

MAGGETTI, Daniel, « La littérature romande n'existe pas... sauf en sciences sociales ! », in *A contrario*, 2/2006 (Vol. 4), pp. 19-24.

MAINGUENEAU, Dominique, « Auctorialité et pseudonymie », in *Revista da Abralin*, v. 15, n°2, juillet-déc. 2016, pp. 84-99.

PANTER, Marie, « Le thriller à l'américaine : Maxime Chattam, Joël Dicker, Jean-Christophe Grangé et Tanguy Viel », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°10 : « Le polar », numéro dirigé par Jean Kaempfer et André Vanoncini, 2015, pp. 106-115, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/20>.

PIVOT, Bernard, « La vérité sur l'affaire Joël Dicker », in *Le Journal du Dimanche* [En ligne], 15 septembre 2012, URL : <http://www.lejdd.fr/Chroniques/Bernard-Pivot/La-verite-sur-l-affaire-Joel-Dicker-chronique-de-Bernard-Pivot-555848>.

ROJEK, Chris, *Celebrity*, London, Reaktion Books, 2001.

UNGEMUTH, Nicolas, « Joël Dicker n'a pas fini de faire parler de lui », in *Le Figaro* [En ligne], 2 novembre 2012, URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/11/02/03005-20121102ARTFIG00528-joel-dicker-n-a-pas-finit-de-faire-parler-de-lui.php>.

YANOSHEVSKY, Galia, « L'entretien littéraire – un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n°12, 2014, URL : <http://aad.revues.org/1726>.

Jeux d'au(c)torité dans l'entretien littéraire

Andrei Lazar

Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract

The aim of the present study is to investigate the effects of authority featured by the literary interview seen as an instrument of legitimacy within the literary field. The meeting between Adrian Corbul and Maurice Maeterlinck or the interview taken by Hervé Guibert to Peter Handke will be thus considered from a somewhat paradoxical perspective, namely the way in which the literary journalist attempts to reinforce an authorial posture. Through this lens, the interview emerges as more than an exploration of the mysteries of an *œuvre* and should be viewed as a form capable of mobilizing a series of postural strategies and authorial games, which cannot be separated from a politics of literature.

Keywords

interview, authority, literary posture, literary journalism

Envisagée le plus souvent comme un espace de tensions et de conflits où les adversaires combattent à l'aide des « fleurets mouchetés »¹ que sont les répliques tout en respectant une véritable esthétique de la guerre, comme l'annonçait Maurice Barrès dès 1892², « engrenage qu'il faut accepter »³ selon Barthes

1. Gilbert Ganne, « L'interview, genre littéraire ? », in *Revue des Deux Mondes*, avril 1966, p. 381.
2. « L'interview adoucit les mœurs. Elle nous met à même d'étudier la manière de notre adversaire, de pencher très avant dans sa pensée ; nous apprenons ainsi à le connaître et souvent à l'estimer. Cela "civilise la guerre". » Maurice Barrès, « L'Esthétique de l'interview », in *Le Journal*, le 2 décembre 1892, p. 1.
3. « Roland Barthes s'explique », propos recueillis par Pierre Boncenne, *Lire*, avril 1979, repris dans Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. III, 1974-1980, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, p. 1069.

ou bien opportunité de saisir par voies détournées, en « voleur et [...] prédateur »⁴ quelque chose de l'intimité de son interlocuteur, à suivre Bernard Pivot, l'interview littéraire est en même temps, de par sa nature discursive, une pratique de recherche et de négociation permanente de l'image de soi et de la légitimité de l'intervieweur autant que de l'interviewé.

Pour Pierre-Marie Héron, la rencontre d'un journaliste avec un écrivain tiendrait ainsi d'un jeu d'autorité mené sur des terrains dissemblables – la littérature et les médias – ce qui produit des effets de brouillage auctorial :

Le premier a l'autorité de sa fonction : auteur de l'entretien, il a le droit et le devoir de le conduire et le mener à bien. Le second a l'autorité de sa notoriété : il est l'auteur d'une œuvre dont l'existence justifie (en principe) la démarche du journaliste. Chacun se trouve donc investi de fait d'une légitimité discursive qui brouille la répartition des positions (basses, hautes, égales) dans la dynamique de l'interaction : au lieu d'être complémentaires, les positions du journaliste et de l'écrivain s'avèrent souvent rivales. L'interview d'écrivain, c'est la confrontation de deux positions actoriales qui doivent coopérer et qui pour coopérer doivent négocier.⁵

Cependant, le terme même d'auteur est sujet à une certaine ambiguïté que Dominique Maingueneau tente de dissiper en le décomposant en plusieurs instances : l'« inscripteur », la « personne » et l'« auctor » – instance juridique capable de mobiliser une posture publique, même littéraire. Si la première entité est de nature relationnelle, par ce qu'elle instaure un lien entre celui qui écrit et le texte publié et reçu comme tel par les lecteurs, les deux dernières instances seraient référentielles en vertu des liens qui les unissent au champ littéraire et aux représentations qui s'y rattachent. C'est au niveau de l'« auctor » que se jouent les effets d'autorité : reconnu comme « auctor » par l'institution littéraire, l'auteur acquiert une véritable figure d'autorité à condition que « des tiers lui construisent une "image d'auteur" qu'il peut gérer »⁶ et seulement s'il arrive à rassembler ses textes dans un *Opus*. Au cas contraire, l'auteur doit se conten-

4. Bernard Pivot, *Le métier de lire. Réponses à Pierre Nora, d'Apostrophes à Bouillon de culture*, Paris, Gallimard, 1990, p. 17.

5. Pierre-Marie Héron, « De l'impertinence dans les interviews d'écrivain : l'exemple de la série radiophonique *Qui êtes-vous ?* (1949-1951) », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], no 12, 2014, URL : <http://aad.revues.org/1706>, consulté le 20 février 2018.

6. Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », in *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 2009, pp. 6-7. Voir également *Id.*, « Auctorialité et pseudonymie », in *Revista da ABRALIN*, vol. 15, no 2, juillet-décembre 2016, pp. 83-99.

ter d'une position ambiguë d'« auctor » en puissance. « Le coefficient d'auctorité »⁷ dépend, toujours selon Maingueneau, également du degré de médiation de l'auteur et de son image :

Un recueil de poésie publié à compte d'auteur et dont ne parle que l'entourage immédiat du producteur lui confère une qualité d'« auctor » extrêmement faible ; en revanche, un essai qui est publié par un grand éditeur, recensé par divers magazines et qui conduit son auteur dans un studio de télévision confère un fort coefficient d'auctorité.⁸

L'entretien littéraire, par son double ancrage littéraire et médiatique, nous semble constituer un champ fertile d'investigation en ce qui concerne les stratégies de positionnement littéraire des interlocuteurs, surtout du point de vue de l'augmentation de ce coefficient d'auctorité et du passage d'une auctorité en puissance à une auctorité proprement dite. La situation s'avère encore plus intéressante quand la position d'intervieweur est prise en charge par un écrivain converti au journalisme, par conviction ou par nécessité, vu que cette double posture assumée au moment de l'entretien implique dans certains cas une volonté plus marquée de l'écrivain-journaliste de se positionner plutôt du côté de l'institution littéraire que du côté du champ médiatique.

Cependant, les études qui interrogent l'entretien soit depuis la perspective d'une co-construction de l'image de soi, soit depuis celle de la constitution d'une posture littéraire, ne focalisent que sur la figure de l'écrivain, laissant en quelque sorte dans l'indétermination l'image de son interlocuteur. Pour Galia Yanoshevsky, l'interview est « un jeu de forces entre deux personnes qui cherchent à représenter la personne de l'interviewé : l'interviewé entend se présenter, l'intervieweur veut représenter l'interviewé »⁹, tandis que pour Jérôme Meizoz elle tiendrait des stratégies d'autoreprésentation qui entrent dans la construction posturale d'un écrivain.¹⁰ Or, ces stratégies mêmes de

7. *Ibid.*, p. 7.

8. *Ibid.*

9. Galia Yanoshevsky, « L'entretien d'écrivain et la co-construction de l'image de soi : le cas de Nathalie Sarraute », in *Revue des sciences humaines*, no 273, janvier-mars 2004, p. 5. Voir également Galia Yanoshevsky, « La co-construction de l'image d'auteur : le cas de l'entretien littéraire », in *Proceedings of the 3rd International Symposium on Discourse Analysis: Emotions, Ethos, and Argumentation*, Belo Horizonte, Federal University of Minas Gerais, 2011, pp. 269-287.

10. Pour Jérôme Meizoz la posture littéraire serait composée de deux volets qui ne se trouvent que rarement en conjonction parfaite : la hétéro-représentation, figure de l'auteur « construi-

négociation de l'image et de la posture pourraient être suivies tout aussi bien au niveau des écrivains-intervieweurs d'autant plus que, à suivre Paul Aron, lorsqu'ils pratiquant le journalisme ils ne manquent pas, dans certains cas, de « "parler littérature" c'est-à-dire diffuser une certaine image de la littérature ou de leur œuvre. »¹¹.

Dès le XIX^e siècle la rencontre du grand écrivain fournit aux jeunes journalistes intrépides – pour la plupart des écrivains en herbe aspirant à la gloire et à la renommée de leurs interlocuteurs – l'occasion de mettre en place des stratégies de légitimité bien avant que l'entretien littéraire ne se constitue en véritable genre et source de l'histoire littéraire. Comme l'indique Olivier Nora « si l'on en croit les nombreux témoignages, les écrivains célèbres qui ont été visités chez eux par de jeunes admirateurs en quête de reconnaissance ou en mal d'identification sont légions. »¹². Le compte rendu narratif et souvent romancé du cérémonial de la rencontre¹³, boucle en quelque sorte la boucle, dans la mesure où les mots de l'auteur consacré sont le point de départ et parfois la matière même d'un récit appartenant à son visiteur :

Le compte rendu de visite renoue dans un second temps avec l'écriture ; abou-tissement de la fascination littéraire, l'écrivain devient prétexte à la création littéraire. On a donc affaire, dans la démarche de la visite et de son récit, à un espace circulaire où le texte – origine et terme – renoue avec lui-même de part et d'autre de la figure du grand écrivain.¹⁴

Rappelons, à titre d'exemple les ouvrages d'Adrien Marx, *Profilis intimes* et *Silhouettes de mon temps* où il transcrit les rencontres avec Alexandre Dumas fils, Jules Verne, Ernest Renan et George Sand, la monumentale *Enquête sur*

te par d'autres acteurs (biographie, éloge, nécrologie, etc.) » et l'auto-représentation, figure « façonnée par l'auteur lui-même (autobiographie, entretiens, journal intime, etc.) ». Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2007, p. 45.

11. Paul Aron, « Présentation », in *Textyles* [En ligne], no 39, 2010, « Les écrivains-journalistes », dossier dirigé par Paul Aron, URL : <http://journals.openedition.org/textyles/88>, consulté le 18 février 2018.
12. Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », in Pierre Nora (éd.), *Les Lieux de la mémoire*, vol. II, « La Nation », Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 564.
13. « La visite marque le passage spectaculaire de l'espace littéraire à l'espace humain, de la médiation du texte à l'immédiateté, du rapport imaginaire avec une œuvre à la rencontre réelle avec un homme. Intrusion du spectaculaire, bouleversement de la corporalité : cette révélation se devait d'être codifiée en un cérémonial. » *Ibid.*, p. 571.
14. *Ibid.*

l'évolution littéraire, de Jules Huret dont les interviews avec les frères Goncourt, Émile Zola, Anatole France, Mirabeau, Joséphin Péladan, Mallarmé, Verlaine et Jean Moréas ont été initialement publiées dans *L'écho de Paris*, et pourquoi pas les volumes d'entretiens avec Paul Valéry ou Huysmans, publiés par Frédéric Lefèvre, collaborateur des *Nouvelles Littéraires*, auteur à son tour de plusieurs essais, romans et volumes de critique littéraire. On connaît également le cas de Madeleine Chapsal, journaliste chez *L'Express* entre 1959 et 1978 où elle publie des interviews avec les figures majeures de la littérature du XX^e siècle, mais aussi écrivaine extrêmement prolifique, ayant publié une trentaine de romans et volumes de nouvelles, une vingtaine d'essais, des pièces de théâtre et des livres pour les enfants. En tant que journaliste littéraire, son « savoir-faire-dire »¹⁵ et sa façon de mettre à l'aise ses interlocuteurs, justement en raison de son positionnement ambigu à la fois dans le champ littéraire et dans le champ médiatique instaurent un espace discursif extrêmement flexible, une « paratopie » discursive, tel que l'indiquent David Mertens et Christophe Meurée¹⁶. Il arrive souvent, comme c'est le cas avec Saint-John Perse et Truman Capote que les écrivains interviewés renversent les rôles et placent Chapsal en position d'interviewée¹⁷.

Pour donner un exemple plus explicite sur la négociation de la légitimité et de l'autorité par la voie de l'entretien littéraire, voyons une étrange rencontre avec Maurice Maeterlinck rapportée sous la forme d'un entretien par l'écrivain d'origine roumaine, Adrian Corbul – Adrien le Corbeau de son nom de plume français¹⁸. Intitulé « De vorbă cu Maurice Maeterlinck » [Conversation avec Maurice Maeterlinck], le texte est publié en 1927 dans la revue clujoise de l'entre-deux-guerres *Societatea de mîne. Revistă săptămânală pentru probleme sociale și economice* dans la rubrique « Discuții literare » [Discussions littéraires].

15. David Martens, Christophe Meurée, « L'intervieweur face au discours littéraire : stratégies de positionnement chez Madeleine Chapsal, Jacques Chancel et Bernard Pivot », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], no 12, 2014, URL : <http://aad.revues.org/1639>, consulté le 11 décembre 2017.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

18. Rudolf Bernhaut, de son vrai nom, publie en Roumanie sous plusieurs pseudonymes : Rudy Bernhardt, Rudy, Radu Baltag, Claude Rodolphe Bernhaut, C. R. B., Adrian Corbul. Comme l'indique Alexandra Viorica Dulău, le pseudonyme français représente la traduction du nom de plume roumain – Adrian Corbul – avec lequel il signe ses textes publiés en Transylvanie. Voir Alexandra Viorica Dulău, Marlo Johnston, « Adrien Le Corbeau et une amie de Maupassant, M^{me} de D... », in *Histoires Littéraires*, no 24, avril-mai 2008, pp. 5-28.

Le signataire de l'article, auteur lui aussi de deux romans *Le Gigantesque. Histoire d'un arbre*¹⁹ et *L'Heure finale*²⁰ assez bien reçus par la critique, tombe par hasard sur l'écrivain nobélisé en antichambre de l'éditeur parisien Fasquelle, un espace chargé d'histoire, car Flaubert, Zola, Alphonse Daudet, Mirabeau et Rostand y sont passés. Après l'avoir remercié pour la dédicace sur *La vie des termites*, Corbul s'engage dans une discussion avec Maeterlinck sur le tragique de la condition humaine, l'esprit métaphysique, les mystères de la vie et les limites de l'existence. Comble de l'honneur pour l'écrivain d'origine roumaine, Maeterlinck se souvient d'une page admirable du *Gigantesque* et lui propose de la relire ensemble. Et à l'intervieweur improvisé de répondre : « – Dle Maeterlinck, socotesc acest minut ca unul din cele mai scumpe al carierei mele. Părerea așa de măgulitoare a marelui scriitor care ești, mă umple de fericire. »²¹ À la fin de la rencontre, Corbul ne manque pas une dernière occasion de briller : devant la déception de Maeterlinck d'avoir été mal compris par certains de ses contemporains et accusé d'avoir plagié *La vie des termites* sur des ouvrages de science, Corbul, en fin connaisseur à la fois de l'œuvre maeterlinckienne et des stratégies littéraires, lui répond :

Îl cunosc pe criticul în chestiune, n-am mare stimă pentru senzibilitatea lui. El nu și-a dat seama că descrierile savante ale specialiștilor entomologici sunt reci și uscate. Că dumneata ai poetizat subiectul scăldând totul în marele mister al universului. Că viața termiților a fost pentru dumneata un simplu pretext pentru desvoltarea reflecțiilor filosofice de un lirism atât de grav și de profund.²²

Aussi intéressant qu'il puisse paraître sur le plan des stratégies de légitimation littéraire et des choix posturaux, il n'en demeure pas moins que l'entretien soulè-

19. Adrien Le Corbeau, *Le Gigantesque. Histoire d'un arbre*, Paris, Fasquelle, 1922. Le roman est récompensé par le prix Montyon et sera traduit en anglais sous le titre *The Forest Giant* par J. H. Ross, pseudonyme de T. E. Lawrence en 1924. Voir *Ibidem*.
20. Adrien Le Corbeau, *L'Heure finale*, Paris, Fasquelle, 1924. Il publiera par la suite *Le Couple nu. Roman nuptial*, Paris, Fasquelle, 1931.
21. « Monsieur Maeterlinck, je compte cet instant parmi les plus chers de toute ma carrière. L'avis si favorable d'un grand écrivain comme vous me remplit de bonheur. » (n. tr.) Adrian Corbul, « De vorbă cu Maurice Maeterlinck », in *Societatea de mâine. Revistă săptămânală pentru probleme sociale și economice*, nos 10-11, 1927, Cluj, p. 142.
22. « Je connais le critique en question, je n'ai pas de grande estime pour sa sensibilité. Il ne s'est pas rendu compte que les descriptions savantes des spécialistes sont sèches et froides. Que vous aviez poétisé le sujet, baignant tout dans le grand mystère de l'univers. Que la vie des termites avait été pour vous un simple prétexte pour développer des réflexions philosophiques d'un lyrisme si grave et si profond. » (n. tr.) Adrian Corbul, « De vorbă cu Maurice Maeterlinck », *op. cit.*

ve des questionnements légitimes sur son authenticité. Non seulement qu'une quelconque référence à Adrien le Corbeau manque des carnets intimes de l'auteur belge, parus sous le titre *Bulles bleues*²³, mais Adrien Le Corbeau est connu, surtout par les spécialistes de l'œuvre de Maupassant pour avoir inventé toute une série des lettres adressées par l'écrivain français à une mystérieuse M^{me} X^{***}. Considérées comme authentiques, les lettres postiches sont publiées à Paris dans *La Grande Revue* et font leur entrée dans les éditions les plus récentes même dans la prestigieuse collection de la Pléiade avant que Jacques Bienvenu n'en découvre la supercherie²⁴. Mais, malgré ce doute sur la véridicité d'une telle rencontre entre Maeterlinck et le Corbeau, et surtout sur les propos échangés, le document reste authentique au moins sur ce qu'un écrivain roumain de langue française au début du XX^e siècle, s' imagine être la reconnaissance littéraire.

Tout d'abord, on remarque la volonté de le Corbeau de se placer en descendance des grands noms de la littérature française – Flaubert, Zola, Mirabeau – ne fût-ce que par l'entremise d'un éditeur commun, Eugène Fasquelle, ce qui assure déjà une entrée en légitimité. Ensuite, la figure de Maeterlinck n'est pas choisie au hasard : il est poète, dramaturge symboliste, auteur de récits à forte saturation picturale, comme le *Massacre des Innocents*, lui aussi merveilleux stratège quant à son entrée en littérature, vu qu'il met en valeur ses origines flamandes et la proximité avec les grands maîtres de la peinture flamande pour dépasser un certain malaise d'écrivain francophone de Belgique, enfin, écrivain nobélisé en 1911 et convoité par les grandes maisons d'éditions parisiennes²⁵. Avec Maeterlinck, le Corbeau partagerait le même esprit questionneur, la même passion pour le symbolisme tragique de la condition humaine, la même capacité de percer les mystères de la vie silencieuse des plantes et des insectes, ce qui, d'emblée le place sur une position d'égalité et de partage de légitimité. C'est au moins ce qu'il suggère au moment où les places s'avèrent interchangeables : d'auteur, Maeterlinck devient lecteur d'Adrian Corbul. Encore est-il qu'à la fin de l'entretien, l'écrivain roumain montre sa supériorité aux critiques de Maeterlinck : en effet, il ne s'agit pas de n'importe quel critique mais « du cri-

23. Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, édition présentée et annotée par Raymond Trousson, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique / Le Cri, 2012.

24. Voir en ce sens Jacques Bienvenu, « Le Canular du Corbeau », in *Histoires Littéraires*, octobre-décembre 2000, no 4.

25. Voir Denis Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Anvers, Pandora, 2008.

tique du plus important journal parisien » – titre ambigu, abstrait, mais combien significatif dans la représentation qu'on se faisait à l'époque de l'institution littéraire. En marquant son désaccord avec les instances de consécration, Corbul s'érige en être supérieur dont la finesse d'esprit n'a d'égale que dans celle de son confrère belge.

Sur un autre plan, l'on remarque également l'aisance avec laquelle Corbul manie les codes du portrait de l'écrivain, tel qu'on le figure à la fin du XX^e siècle : grand, âgé et sage, les yeux clairs, les cheveux blancs, en proie à des gestes théâtraux et à des postures mélancoliques – un véritable Victor Hugo – renouant ainsi avec le style d'un Julez Huret ou d'Adrien Marx. Somme toute, Corbul manipule tous les niveaux de constitution d'une légitimité littéraire – filiation littéraire, éditions, critique, style littéraire – pour se créer une posture d'écrivain consacré et reconnu comme tel par ses pairs les plus illustres. À vrai dire, on assiste à un rapt de légitimité et à la constitution d'une posture par une possible imposture. Lue en cette clé, la fin de l'entretien est presque ironique : comme les termites ne sont pour l'écrivain belge qu'une amorce de ses réflexions philosophiques, Maurice Maeterlinck, à son tour, n'est pour Corbul qu'un prétexte, un faire-valoir illustre, censé conforter une légitimité désirée aux yeux des lecteurs roumains. Or, l'on sait combien cette pratique était répandue à la fin du XIX^e siècle en France, de manière que Maurice Barrès n'hésite pas à l'ironiser dans « L'esthétique de l'interview » : « Que l'interviewer se pénètre profondément de la passion ou du sentiment de son interlocuteur, et les mots pour restituer l'entrevue naissent spontanément dans son cerveau – inexacts peut-être, mais vrais d'une vérité supérieure. »²⁶.

Il y a aussi des situations d'entretien d'auteur où l'interviewer semble profondément pénétré de la passion d'écriture de son interlocuteur, sans la nuance ironique de Maurice Barrès. Un des plus beaux exemples est fourni par l'interview de Peter Handke avec Hervé Guibert, intitulé de façon mystérieuse « Le livre que le chat ne peut pas lire » et publié initialement dans le périodique parisien *L'Autre journal* en 1986.²⁷

Ce qui frappe d'abord à la lecture du texte c'est que le nom de Guibert n'apparaît pas dans la transcription, ses questions étant assumées, au moins pour le public de 86, par la rédaction. La reprise de l'entretien en 2015 dans le volu-

26. Maurice Barrès, « L'Esthétique de l'interview », *op. cit.*

27. Hervé Guibert, « Le livre que le chat ne peut pas lire » entretien avec Peter Handke, in *L'autre Journal*, no 8, 16-22 avril 1986, repris dans Hervé Guibert, *L'Autre Journal*, Paris, Gallimard, 2015, pp. 99-118.

me Hervé Guibert, *L'Autre Journal* qui vient intégrer la série de recueils dédiés à l'activité journalistique de Guibert, comme *La Photo, inéluctablement*²⁸ et *Articles intrépides*²⁹, lui rendra donc sa paternité. Ensuite, comme l'interview n'est pas suscitée par la parution d'un livre particulier de Handke, mais semble guidée par le pur plaisir de la rencontre d'un frère d'écriture, les questions ne visent pas à creuser des aspects ponctuels des œuvres de l'écrivain autrichien mais tendent plutôt à circonscrire une atmosphère littéraire, un espace de parole et de rencontre entre les deux interlocuteurs. La première question adressée par Guibert vise ainsi à délimiter un contour postural : « J'aimerais vous proposer quatre termes, et que vous me disiez quel est celui qui s'apparente le plus à votre travail tel que vous l'entendez : reporter ? photographe ? topographe ? enquêteur ? »³⁰. Et Handke répond : « Reporter, non. Mais les deux dernières expressions me plaisent. Les deux ensemble, c'est bien. Le photographe, non. »³¹ C'est en fonction de cette réponse inaugurale que l'intervieweur français cherche à construire son approche, à découper dans la posture complexe de l'écrivain-cinéaste-photographe-dramaturge-traducteur autrichien, une zone d'accroche, sans oublier d'enquêter sur la raison de son refus de la photographie. Lorsque la discussion glisse vers l'enfance, où Handke cherche les lois générales de toute une existence, mentionnant à titre d'exemple une scène tirée du *Chinois de la douleur* où un personnage se regarde à travers les yeux de son enfant, Guibert renchérit et lui demande sans ménagements si c'est quelque chose qu'il a éprouvé lui-même. En toute sincérité, Handke se rappelle comment il a eu cette révélation d'un renversement des positions, un soir, un peu ivre, dans un supermarché. Les questions qui suivent, apparemment sans rapport avec l'œuvre de Handke, portent sur l'aveuglement : « Vous pourriez écrire sans voir ? »³², sur le rapport entre la vision et le motif, dans le sens employé par Balthus qui peint ce qu'il ne voit pas, sur les effets picturaux dans la littérature, sur la bonté et continue avec d'autres interrogations très schématiques, composées uniquement d'un mot : « La guerre ? », « L'amour ? », « La mort ? » auxquelles Handke répond en toute sincérité avec des références érudites à Goethe, à Tasso, aux poètes de l'Allemagne de l'Est, sans renvoyer à ses œuvres quand son interlocuteur ne le lui demande pas de manière explicite. Une des dernières

28. Hervé Guibert, *La Photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999.

29. *Id.*, *Articles intrépides 1977-1985*, Paris, Gallimard, 2008.

30. Hervé Guibert, « Le livre que le chat ne peut pas lire » entretien avec Peter Handke, *op. cit.*, p. 99.

31. *Ibid.*, p. 100.

32. *Ibid.*, p. 104.

questions « Vous disiez tout à l'heure que les seuls héros possibles étaient des mourants ? »³³ suscite également un aveu sur ce qui avait poussé Handke à l'écriture, une touchante histoire de famille avec des frères morts racontée par la mère, une mère qui fait son entrée comme personnage dans l'œuvre de l'écrivain autrichien seulement « à travers sa mort, à travers son absence »³⁴.

Si le questionnaire de Guibert a pu sembler à un lecteur de 1986 celui d'un néophyte, il se révèle aujourd'hui, au regard de son propre œuvre et non de celui de son interlocuteur autrichien, d'une magistrale cohérence. À l'époque de l'entretien, Guibert n'était pas encore un écrivain connu du grand public – il le deviendra après la publication de sa trilogie du Sida et suite au passage aux *Apostrophes* de Bernard Pivot, le 16 mars 1990 – et occupait pour l'essentiel la position de chroniqueur de photo pour *Le Monde*. En tant que photographe, il avait participé avec des œuvres aux expositions à Paris et en Espagne et, en tant qu'auteur, il avait déjà publié le recueil de nouvelles *La Mort Propagande*³⁵, le roman-photo *Suzanne et Louise*³⁶, *L'Image fantôme*³⁷ et l'année même de l'entretien, *Des Aveugles*³⁸. Ainsi, ses questions sur la photo et surtout son insistance sur l'usage littéraire des polaroids pris par Handke, constituent une manière d'interroger sa propre pratique de création vu que *L'Image Fantôme* est en effet la description minutieuse de photos jamais montrées, perdues ou même jamais prises, que *Suzanne et Louise* est un roman photo consacré à l'exploration de l'intimité de ses deux vieilles tantes et que *Des aveugles* représente une tentative de mettre en écriture les sensations et les mouvements d'une vie sans images, vécue à l'aveugle. L'obsession de l'enfance refait surface dans *Mes Parents*³⁹, récit autobiographique paru également en 1986 tandis que le renversement subite du regard du personnage de Handke, rappelle un fragment du *Protocole compassionnel* de 1991 où, affaibli par le sida, le narrateur affirme être devenu un vieillard tandis que ses parents sont devenus ses enfants⁴⁰. La passion pour la peinture et les effets picturaux dans l'écriture trans-

33. *Ibid.*, p. 114.

34. *Ibid.*

35. Hervé Guibert, *La Mort propagande* [1977], Paris, Gallimard, 1991.

36. *Id.*, *Suzanne et Louise*, Paris, Éditions Libres Hallier, 1980. Les photos incluses dans ce livre sont exposées à la galerie parisienne de Samia Saouma au moment du lancement du volume.

37. *Id.*, *L'Image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

38. *Id.*, *Des Aveugles*, Paris, Gallimard, 1985.

39. *Id.*, *Mes Parents*, Paris, Gallimard, 1986.

40. « Le sida m'a fait accomplir un voyage dans le temps, comme dans les contes que je lisais quand j'étais enfant. Par l'état de mon corps, décharné et affaibli comme celui d'un vieillard,

paraît également *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* où le narrateur guibertien, grand collectionneur d'art, décrit également un séjour au chalet suisse du peintre Balthus. Enfin, la question du mourant comme seul héros possible chez Handke trouve chez Guibert un écho tout particulier, vu que ses derniers livres ne sont, en effet, rien d'autre que la chronique d'une mort prochaine et que son seul film réalisé, *La Pudeur ou l'impudeur*⁴¹, est l'enregistrement de ses derniers instants de vie. D'ailleurs dans un entretien accordé le 1^{er} mars 1990 à Antoine de Gaudemar pour *Libération*, Guibert s'explique sur cette passion pour son confrère autrichien qui, à côté de Thomas Bernhard, constitue une véritable source d'inspiration :

Je n'écris plus du tout et je suis triste. Je sais que je n'écirai rien d'autre sur le sida et que je ne ferai pas de suite à ce dernier livre. Peter Handke a écrit que les seuls héros sont les enfants et les agonisants. Et que, pour lui, le lieu de l'agonie, de la célébration de cette capacité d'héroïsme, ce n'était pas le roman mais le journal. Je ne suis pas tout à fait agonisant mais je n'écris plus que mon journal. Ce qui m'arrive me trouble : car la maladie m'a d'abord galvanisé, poussé à écrire d'urgence, à faire tous les livres possibles au risque de les brader, avant qu'il ne soit trop tard, sans se poser de questions, à les accepter tels qu'ils venaient.⁴²

L'on voit ainsi que dans le jeu d'auctorité proposé par l'entretien, Guibert se place, au moins lors de cette entrevue avec Handke, en position de miroir (auto)réflexif. S'il pose à un écrivain déjà consacré, déjà légitimé, les questions qu'il s'adresse à lui-même c'est pour obtenir même de manière indirecte, des réponses qu'il n'aurait pas su formuler à ce moment-là. Par rapport à la théorie de Maingueneau et à celle de la posture littéraire, on n'assiste pas dans ce cas à un transfert de légitimité, ni à une modification du statut de l'auctorité – en puissance ou confirmée – ni à une augmentation du coefficient d'auctorité. Handke, quant à lui, était déjà reconnu comme l'auteur d'un œuvre solide – littéraire et cinématographique. Guibert, de son côté, ne cherche pas non plus à être reconnu comme un intervieweur de talent, mais plutôt comme écri-

je me suis projeté, sans que le monde bouge si vite autour de moi, en l'an 2050. En 1990 j'ai quatre-vingt-quinze ans, alors que je suis né en 1955. [...] Et j'ai dépassé mes parents, ils sont devenus mes enfants. » *Id.*, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991, p. 111.

41. *La Pudeur ou l'impudeur*, film réalisé par Hervé Guibert, diffusé sur TF1, le 30 janvier 1992, 1h 02 min.

42. Hervé Guibert, « La vide sida » entretien avec Antoine de Gaudemar, *Libération*, 1^{er} mars 1990, p. 21.

vain et photographe. Il s'agirait, selon nous, tout simplement d'une volonté de confirmation, non pas du statut, mais des intuitions artistiques de Guibert, de la validité de ses propos photographiques et littéraires, tout comme de la justesse de ses expérimentations qui lient la littérature à l'image et la fiction à l'autobiographie.

Avec des entretiens de ce type il serait possible d'envisager l'ouverture d'une brèche dans l'échafaudage théorique de l'autorité / auctorité en focalisant sur les stratégies pré-autoriales ou de génétique de la posture. Dans le processus de construction de l'image de soi, l'interview littéraire pourrait ainsi fonctionner, surtout dans le cas particulier où elle est menée par un écrivain-journaliste, non seulement comme un vecteur légitimant, comme c'est le cas d'Adrian Corbul, mais en tant que point d'appui pour une œuvre à venir. L'on retrouvera par cela cette véritable circularité, celle pressentie par Pierre Nora, qui relie la parole à l'écriture et l'écriture à la parole, dans un jeu d'engendrement indéfinis.

Bibliographie

Textes de référence

- BARRÈS, Maurice, « L'Esthétique de l'interview », in *Le Journal*, le 2 décembre 1892, p. 1.
 BARTHES, Roland, « Roland Barthes s'explique » propos recueillis par Pierre Boncenne, in *Œuvres complètes*, t. III, 1974-1980, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, pp. 1069-1071.
 CORBUL, Adrian, « De vorbă cu Maurice Maeterlinck », in *Societatea de mâine. Revistă săptămânală pentru probleme sociale și economice*, nos 10-11, 1927, Cluj, p. 142.
 GUIBERT, Hervé, « La vide sida » entretien avec Antoine de Gaudemar, *Libération*, 1^{er} mars 1990, p. 21.
 GUIBERT, Hervé, « Le livre que le chat ne peut pas lire » entretien avec Peter Handke, in Hervé Guibert, *L'autre Journal*, Paris, Gallimard, 2015, pp. 99-118.
 GUIBERT, Hervé, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991.
 PIVOT, Bernard, *Le Métier de lire. Réponses à Pierre Nora, d'Apostrophes à Bouillon de culture*, Paris, Gallimard, 1990.

Bibliographie critique

- ARON, Paul, « Présentation », in *Textyles* [En ligne], no 39, 2010, « Les écrivains-Journalistes », dossier dirigé par Paul Aron, URL : <http://journals.openedition.org/textyles/88>.
 DULĂU, Alexandra Viorica, JOHNSTON, Marlo, « Adrien Le Corbeau et une amie de Maupassant, M^{me} de D... », in *Histoires Littéraires*, avril-mai 2008, no 24, pp. 5-28.
 GANNE, Gilbert, « L'interview, genre littéraire ? », in *Revue des Deux Mondes*, avril 1966, pp. 380-390.
 HÉRON, Pierre-Marie, « De l'impertinence dans les interviews d'écrivain : l'exemple de la série radiophonique *Qui êtes-vous ?* (1949-1951) », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], no 12, 2014, URL : <http://aad.revues.org/1706>.

- MAINGUENEAU, Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », in *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 2009, pp. 1-18.
- MARTENS, David, MEURÉE, Christophe, « L'intervieweur face au discours littéraire : stratégies de positionnement chez Madeleine Chapsal, Jacques Chancel et Bernard Pivot », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], no 12, 2014, URL : <http://aad.revues.org/1639>.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2007.
- NORA, Olivier, « La visite au grand écrivain », in Pierre Nora (éd.), *Les Lieux de la mémoire*, vol. II, « La Nation », Paris, Éditions Gallimard, 1986, pp. 563-587.
- YANOSHEVSKY, Galia, « L'entretien d'écrivain et la co-construction de l'image de soi : le cas de Nathalie Sarraute », in *Revue des sciences humaines*, no 273, janvier-mars 2004, pp. 1-18.
- YANOSHEVSKY, Galia, « La co-construction de l'image d'auteur : le cas de l'entretien littéraire », in *Proceedings of the 3rd. International Symposium on Discourse Analysis: Emotions, Ethos, and Argumentation*, Belo Horizonte, Federal University of Minas Gerais, 2011, pp. 269-287.

Empirisme bazinien : au seuil de la fiction autobiographique

Bianca-Livia Bartoș

Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract

“Literature must be treated as literature”¹, states Tzvetan Todorov, a reflection that will also guide my research, based particularly on the relation between authority and auctority in the Bazinian work where an attempt of revealing an autobiographical writer label can be remarked, haunting the spirit of the author since its literary beginning. Thus, following the publication of *Vipère au poing*, Hervé Bazin’s press declarations completely deny the triple author-narrator-character identity, insisting on the fictional side of this masterpiece that is so controversial; this is the reason why I will try to place it within autofictional writing.

Keywords

autobiography, empiricism, autofictional writing, peritext

Hervé Bazin, l’écrivain angevin du siècle précédent, fait son entrée dans le genre romanesque avec *Vipère au poing*², roman inspiré de sa biographie et aussitôt étiqueté par les exégètes comme roman autobiographique. Dans cette recherche, mon intérêt comprend la problématique du clivage entre l’écriture empirique et l’autofiction dans le travail artistique bazinien, nettement inspiré de la réalité de l’artiste : ainsi, en partant de la définition de l’autofiction accordée par Serge Doubrovsky, je me suis proposé de prouver le côté poético-artistique du travail d’Hervé Bazin, inscrit sous le signe de l’autobiographie.

1. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1971, p. 129.
2. Hervé Bazin, *Vipère au poing*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1948.

En publiant *Vipère au poing*, Hervé Bazin semble signer le pacte autobiographique proposé par Philippe Lejeune, en adhérant à cette triple identité entre les trois actants de l'écriture. Mais cela n'est qu'un faux-semblant, puisque son attitude face à l'autobiographie tente de séparer son ouvrage du label si vite installé non pas seulement sur *Vipère au poing*, mais aussi sur la personnalité artistique de l'écrivain en devenir. Pour commencer, notons, dès le départ, les remarques de l'écrivain face à l'autobiographie : « Il est impossible d'être vraiment un autobiographe [...] il faut se souvenir de tout. »³, constate Hervé Bazin. Plus tard, dans un autre entretien, il affirme : « Je n'ai pas écrit mes Mémoires, mais un roman : j'ai emprunté à mon expérience des portions de vie, d'histoires, que j'ai redistribuées dans différents livres. »⁴, avoue l'écrivain, en situant sa technique narrative sur le terrain de l'empirisme artistique.

Ainsi, Hervé Bazin ne fait que nous confirmer, une fois de plus, qu'en littérature la vérité est toujours discutable, raison pour laquelle, engendré au XX^e siècle de l'union du réel avec la fiction, le nouveau roman du Je a été officiellement baptisé « autofiction » par Serge Doubrovsky sur la quatrième de couverture de son roman *Fils*, publié en 1977 :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau [...] Ou encore autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.⁵

En fait, la « fiction de soi » ou l'« autofabulation » de Bruno Blankeman, l'« auto-narration » d'Arnaud Schmitt témoignent de la même préoccupation exégétique pour la technique⁶. D'ailleurs, dans la même génération de Doubrovsky, s'inscrivent quatre autres écrivains, dont la théorie de l'écriture du moi est fondée sur une critique de l'autobiographie, valorisant leurs propres notions de fiction : il s'agit, ainsi, de Paul Nizon qui se définit comme un écrivain auto-

3. Hervé Bazin dans une interview accordée à Hugues Desalle, « On écrit d'abord pour crier, puis pour trier », 1967, consultée à la Bibliothèque Nationale de France.

4. Hervé Bazin, « L'auto et la télévision ont bouleversé la vie de l'homme moderne », propos recueillis par J. L. Caussoy in *Radio cinéma*, 17 nov. 1957, interview consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, au fonds « Hervé Bazin ».

5. Isabelle Grell, *L'autofiction*, Paris, Éditions Armand Colin, 2014, p. 22.

6. *Ibid.*, pp. 22-23.

fictionnaire, d'Alain Robbe-Grillet qui s'attaque à la mauvaise réception de l'ouvrage romanesque, de Raymond Federman qui avoue trouver l'autobiographie « banale, ennuyeuse, dérisoire, dépourvue d'intérêt »⁷ et de Philippe Forest, opposant sa pratique du roman vrai à l'« égolittérature ».⁸

Depuis sa parution, le terme a suscité de nombreuses controverses, renvoyant à des possibilités diverses d'autofiction : Genette, d'une part, introduit cette nouvelle typologie entre le récit fictionnel et le récit autobiographique, ne trouvant sa place que dans une histoire imaginaire du moi homonyme à l'auteur.⁹ Lecarme, d'autre part, identifie deux grandes postulations de l'autofiction : la première visant une histoire qui renvoie à des faits réels, mais dont la fiction porte sur le processus d'énonciation et, la seconde, une association du vécu à l'imaginaire, où la fiction porte exclusivement sur le contenu des souvenirs.¹⁰

Somme toute, il s'agit ainsi, sans trop s'éloigner du sens doubrovskien, d'une histoire imaginaire, mais largement inspirée de la réalité : à ce propos, il convient de remarquer le taux de l'apport de fiction dans l'œuvre bazinienne, tâche qui semble nettement impossible à réaliser, vu les déclarations de l'écrivain dans une interview :

L'exact s'y mêle au vraisemblable, dans des proportions indéfinissables, que ni moi ni mes proches ne connaissons plus. À telle enseigne que ma tante a pu me dire : « La scène du Jubilé, comme c'était ça ! Je m'en souviens bien, j'y étais ». Or cette scène n'a jamais eu lieu.¹¹

Puisque, selon Freud, la mémoire s'échappe souvent à elle-même, Hervé Bazin avoue se trouver ici dans une ambiguïté générique de son ouvrage : « La mémoire emmêle réalité et fiction, le je est déconstruit »¹², écrit Freud. Il y a, chez l'auteur de *Vipère au poing*, ce mélange indissociable entre la réalité et la fiction, trom-

7. Raymond Federman, cité par Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », in *Tangence* [En ligne], URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2011-n97-tce094/1009126ar.pdf>, consulté le 29 septembre 2017.

8. Voir Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », *op. cit.*

9. Voir Isabelle Grell, *op. cit.*, pp. 19-21.

10. Jacques Lecarme cité par Mounir Laouyen, « L'autofiction : une réception problématique » [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php#FM46>, consulté le 28 septembre 2017.

11. Hervé Bazin, « Je ne peux pas supporter l'autorité », propos recueillis par Jean-Jacques Brochier, in *Magazine Littéraire*, no 40, 1970, interview consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, au fonds « Hervé Bazin ».

12. Cité par Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 10.

pant un bon nombre de lecteurs parmi ses proches : c'est ainsi que, à la suite de la publication de *L'école des pères*, un couple angevin se reconnaît dans le portrait des voisins d'Abel Breteau ; quant au *Matrimoine*, Hervé Bazin avoue s'être trouvé dans la même situation d'ambiguïté, qu'il tente d'éclairer en affirmant : « Je n'y suis pas resté [dans le matrimoine], comme Abel. Je suis parti. »¹³, confesse l'auteur. « Je suis parti » équivaut ici à « Je ne suis pas Abel Breteau ». Ainsi, ouvrant la voie à la fiction, Hervé Bazin constate lui-même : « depuis quarante ans je fais des romans qui sont relatifs de l'expérience personnelle sans vouloir prétendre l'exactitude. »¹⁴, soulignant, une fois de plus, le caractère autofictionnel de son ouvrage, dont l'histoire est fondée sur son expérience de vie.

Chateaubriand affirmait jadis : « Nous sommes persuadés que les grands écrivains ont mis leur histoire dans leurs ouvrages. *On ne peint bien que son propre cœur*, en l'attribuant à un autre ; et la meilleure partie du génie se compose de souvenirs. »¹⁵, vision partagée quelques années plus tard par Serge Doubrovski aussi, qui affirme : « Écrire sa vie (à soi) pour ensuite faire une vie (qui implique les autres). »¹⁶. Néanmoins, parler de soi-même en prenant un masque, pour ainsi faire de l'autofiction, n'est pas un procédé isolé : en 1982, Dominique Fernandez publie *Dans la main de l'ange*, roman qui reçoit le prix Goncourt la même année. Son projet littéraire est avoué en quelques phrases : « Ces deux points sont essentiels : je ne parle jamais que de moi-même, mais pas directement, sinon en me donnant le cœur à un autre. [...] Je parle de moi-même en prêtant un masque. »¹⁷, remarque Dominique Fernandez. Selon lui, son roman a l'allure d'une biographie, mais elle est tout à fait imaginaire, le constate l'auteur-même : « Je me suis dit : si moi j'avais été italien, si j'étais né en 22 à Bologne [...] Comment est-ce que j'aurais réagi ? »¹⁸, se demande l'écrivain contemporain. Autrement dit, constate Gérard Genette : « je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement les miennes. »¹⁹

13. Hervé Bazin, « Je ne peux pas supporter l'autorité », *op. cit.*

14. *Id.*, « Hervé Bazin ou la vie aux Goncourt », interviewé par Michel Druckner [En ligne], URL : <http://www.ina.fr/video/CPB88010346>, consulté le 4 juillet 2017.

15. François-René de Chateaubriand, *Le génie du christianisme suivi de La Défense du christianisme et de la lettre de M. de Fontane*, Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie, t. 1, 1928, pp. 231-232.

16. Serge Doubrovsky cité par Isabelle Grell, *L'autofiction*, *op. cit.*, p. 11.

17. Dominique Fernandez, « Dans la main de l'ange » [En ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kDNVocNqH4U>, consulté le 7 juillet 2017.

18. *Ibid.*

19. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 293.

Dans ce contexte, où chercher, alors, les marques de fiction dans un récit homodiégétique et quelles étapes faut-il suivre dans cette démarche ? Cherchons une réponse à portée de la main, dans les recherches de l'initiateur du concept d'autofiction, synthétisées en 2004 par Philippe Gasparini. Dans sa recherche *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, l'essayiste français, spécialiste de l'autobiographie, énumère les dix points de l'autofiction de Serge Doubrovsky :

1. L'identité onomastique de l'auteur et du héros narrateur ;
2. Le sous-titre « roman » ;
3. Le primat du récit ;
4. La recherche d'une forme originale ;
5. Une écriture visant « la verbalisation immédiate » ;
6. La reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...) ;
7. Un large emploi du présent de narration ;
8. Un engagement à ne pas relater que des « faits et événements strictement réels » ;
9. La pulsion de « se révéler dans sa vérité » ;
10. Une stratégie d'emprise du lecteur²⁰.

Il ne nous reste, ainsi, qu'analyser de plus près l'ouvrage bazinien, afin de retrouver les dix marques²¹ de Doubrovsky, dont le rôle le plus important semble l'avoir le penchant de l'auteur pour le paratexte fictionnel, qui accompagne un bon nombre de ses romans.

Ainsi, dès le franchissement du seuil délimitant le réel du monde privé du moi, on se heurte contre « le visage moqueur de la fiction »²², souligne le professeur américain Paul John Eakin. Dans ce contexte, bien que le style autobiographique d'Hervé Bazin soit tellement évident, il faut observer, tout d'abord, que dès son deuxième roman, grâce aux avertissements de fictions – des marques péritextuelles, selon la terminologie genettienne – l'auteur inclut personnellement ses textes dans la catégorie de fiction romanesque ; c'est une autre façon de dire, avec les mots de Serge Doubrovsky : « Ce n'est pas ma vie qui se dévoile sous vos yeux, mais un livre, un roman »²³. De la sorte, sur la première

20. Philippe Gasparini cité par Isabelle Grell, *op. cit.*, pp. 24-25.

21. Afin de restreindre mes idées, je vais me limiter ici exclusivement au deuxième point de l'autofiction.

22. Paul John Eakin cité par Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 13.

23. Serge Doubrovsky cité par Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 58.

de couverture de ses romans, l'écrivain choisit l'« indication générique [...] à force illocutoire »²⁴ : « roman », souvent accompagnée par le périphrase fictionnel.

Analysons un premier exemple, repris de *La tête contre les murs*, qui s'ouvre en 1949 avec la mention : « Les héros de cet ouvrage appartiennent à la fiction romanesque. Toute ressemblance avec des contemporains ou vivants serait entièrement fortuite », note l'écrivain. Ainsi, avec ce deuxième roman qu'il entame, l'écrivain se propose de réduire le préjugé d'écrivain autobiographe qui lui était attaché à son œuvre depuis la publication de *Vipère au poing*, remarque Pierre Moustiers²⁵. Tout cela provient, semble-t-il, d'une lettre qu'Hervé Bazin ait reçue de la part d'un employé de la SNCF, lui disant que le numéro du wagon dans lequel s'installe son personnage de *Vipère au poing* (« AH 1 459 457 »²⁶) est faux : « Il s'agit d'un wagon pour chevaux. »²⁷, remarque l'employé. Dans la même interview, publiée dans un livre quelques années plus tard, l'écrivain trouve une excuse d'ordre thérapeutique pour sa faute : « Dans l'écriture, la tension prime sur l'attention »²⁸, avoue l'écrivain qui tente d'estomper sa maladresse avec ce deuxième roman écrit, cette fois, à la troisième personne et ouvert par le périphrase ci-dessus évoqué, que l'écrivain conçoit comme un avertissement de passage du monde réel au monde fictionnel, de la diégèse.

Plus tard, en 1970, lors de la publication d'un roman inspiré d'un fait réel – *Les bienheureux de La Désolation* – l'écrivain convient de souligner une idée analogue : « Ce roman reste parallèle au fait-divers. Mais, tenu par l'événement, l'auteur l'était aussi par les dispositions légales. L'identification des personnages, avec quiconque, serait parfaitement illusoire. »²⁹, écrit l'auteur. Pareillement, en 1975, *Madame Ex* commence avec le périphrase : « Ceci est un roman : s'il existe des milliers de situations analogues, toute identification des personnages avec des personnes serait illusoire. »³⁰. Le terme de « fiction » réapparaît ensuite dans l'avertissement qui précède *Le démon de minuit* (1988) :

24. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 8.

25. Voir Pierre Moustiers, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

26. Hervé Bazin, *Vipère au poing*, op. cit., p. 222.

27. Id., « Comment travaillent les écrivains », propos recueillis par Jean-Louis de Rambures in *Le monde*, consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, au fonds « Hervé Bazin ».

28. Hervé Bazin in Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Éditions Flammarion, 1978, p. 33.

29. Hervé Bazin, *Les bienheureux de La Désolation*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

30. Id., *Madame Ex*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

« Ce récit est une fiction. Toute ressemblance avec des personnes existant ou ayant existé ne saurait être que l'effet d'une coïncidence. »³¹.

Hervé Bazin signe, ainsi, un pacte, un contrat avec son lecteur, en lui indiquant une intentionnalité fictionnelle de statut officiel. De ce fait, l'emploi du terme « fiction » dans le paratexte d'un grand nombre de romans baziniens suscite de nombreuses controverses dans l'interprétation par la filière de la critique génétique. La réponse ne réside pas dans la perspective narrative, les romans des deux catégories jouant avec la perspective autodiégétique, homodiégétique et hétérodiégétique, mais une réponse possible viserait la problématique de la réception du roman par l'exégèse ou par le lecteur même, ayant déjà étiqueté Hervé Bazin d'écrivain autobiographe – romancier de la famille. Par la suite, poussé par un désir de « régler les problèmes que pose son usage »³², le recours au péri-texte fictionnel semble une raison de plus dans le choix des démarches à entreprendre.

De l'autre part se trouvent des romans comme : *L'huile sur le feu* (1954), *Au nom du fils* (1960), *Le matrimoine* (1967), *Un feu dévore un autre feu* (1978) ou *L'église verte* (1981), qui ne font pas recours à cet élément paratextuel, mais il y a, cependant, de brèves allusions qui renvoient au côté fictionnel de l'ouvrage. Ainsi, *Vipère au poing* et *La mort du petit cheval* sont inclus dans l'avertissement du roman qui conclut la trilogie Rezeau, en 1972 : « *Vipère au poing* et *La mort du petit cheval* étaient déjà des romans. *Cri de la chouette*, leur suite, l'est aussi : l'identification des personnages avec des personnes serait illusoire. »³³. De même, dans *Lève-toi et marche* on distingue deux chapitres, dont le premier, beaucoup plus long que le second, s'intitule : « Le récit de Constance »³⁴, suggestion évidente de fiction. De la même manière, sur la quatrième de couverture de *L'école de pères*, on découvre la mention : « *L'école des pères* ne relève aucunement de l'autobiographie »³⁵, soulignant nettement le côté fictionnel du roman.

C'est ainsi que l'écrivain trouve le moyen d'accuser la forte inspiration fictionnelle par des modalités diverses : de la sorte, dans les premières déclarations dans la presse, l'auteur de *Vipère au poing* nie à toute force l'identité de ses personnages avec la réalité, en insistant sur la dimension fictionnelle de

31. *Id.*, *Le démon de minuit*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

32. Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 12.

33. Hervé Bazin, *Cri de la chouette*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972.

34. *Id.*, *Lève-toi et marche*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1952.

35. Hervé Bazin, *Cri de la chouette*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

ce chef-d'œuvre si controversé. À titre d'exemple, en ce qui concerne le personnage si contesté de la mère despotique, lors d'une interview accordée en 1952 pour la revue *Les nouvelles littéraires*, Bazin avouait : « Folcoche n'a jamais existé. C'est un mot d'écrivain [...] ma mère n'avait pas la méchanceté que j'ai prêtée à Mme Rezeau. »³⁶. D'ailleurs, Hervé Bazin ne reconnaît le côté autobiographique et thérapeutique de son ouvrage qu'après la mort de sa mère : il ne faut pas se reconnaître dans l'histoire et, à ce propos, le roman doit y insérer une grande partie de fiction ou, selon le modèle de Proust, ne paraître qu'après la mort de ceux qui en pouvaient être touchés – ses parents dans son cas.

Quant à la scène archétypale de l'incipit de *Vipère au poing*, bien que tellement emblématique, elle n'est que pure fabulation, avoue l'auteur : « Ainsi, la première scène [...] où l'enfant étouffe son serpent – n'est qu'invention. Celle du siège également. Mais elles étaient dans le ton. »³⁷. Dans un autre entretien, accordée en 1967 à Hugues Desalle, Hervé Bazin avoue que l'idée lui était arrivée lors de ses insomnies et fait, donc, partie intégralement de la fiction romanesque : « Je n'ai jamais ramassé, étant enfant, une vipère par terre »³⁸, constate Hervé Bazin dans la même interview.

Plus tard, en ce qui concerne l'histoire de son deuxième roman publié, il n'y a que les trois premiers chapitres qui tiennent purement de l'autobiographie, le reste du roman englobant un personnage fictionnel, inspiré de la personnalité d'un ami d'Hervé Bazin : « J'ai eu peur d'être cet homme-là, j'ai failli l'être. »³⁹, avoue l'écrivain dans un entretien. Dans une autre interview accordée quatre années plus tard, l'auteur souligne la même idée : « Quand l'un des personnages me touche de trop près, je commence à avoir un certain recul. J'ai un petit peu assez de moi, et alors il faut que ça se voit guère. »⁴⁰. Le refus de l'autobiographie touche aussi l'écriture du roman *Au nom du fils*, au sujet duquel Hervé Bazin affirme : « Monsieur Astin ce n'est pas moi »⁴¹. C'est ainsi que le biographème se présente en disparité avec le reste de l'histoire,

36. Hervé Bazin dans une interview accordée à Gabriel Aubaride, in *Les nouvelles littéraires* du 19 juin 1952, consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, au fonds « Hervé Bazin ».

37. *Id.*, « Je ne peux pas supporter l'autorité », *op. cit.*

38. Hervé Bazin dans une interview accordée à Hugues Desalle, « On écrit d'abord pour crier, puis pour trier », 1967, consultée à la Bibliothèque Nationale de France.

39. *Ibid.*

40. Hervé Bazin dans une interview accordée à Pierre Lhoste en 1969, consultée à la Bibliothèque Nationale de France.

41. *Ibid.*

puisqu'en partant de son moi, Hervé Bazin crée un autre, un personnage fictif, image d'une réalité possible, mais inexistante.

Cependant, avouer la fiction ne semble pas un caractère suffisant pour le prouver : il faut noter d'emblée, et le théoricien W. Kaiser⁴² l'a bien remarqué, le fait que dans les romans à caractère homodiégétique, le narrateur transforme, généralement, les dialogues en discours direct, ce qui est une marque évidente de fiction littéraire. Investir le personnage de cette qualité d'« objet agissant par lui-même »⁴³, employer le discours direct signifie s'éloigner de la réalité des faits. Selon la théoricienne Mieke Bal, qui soutient de près la vision de Genette, il y a, en ce moment, un changement de perspective narrative, le narrateur intradiégétique devenant extradiégétique par rapport au nouveau récit⁴⁴. Il convient de remarquer, ainsi, la première marque du discours direct dans *Vipère au poing* tout d'abord, où le droit à la parole est conféré à la grand-mère paternelle. Mourante, elle déclare aux domestiques :

Je veux mourir proprement. Taisez-vous. Je sais que c'est fini. Dites à la femme de chambre qu'elle prenne une paire de draps brodés, sur le quatrième rayon de la grande armoire, dans l'antichambre. Quand mon lit sera refait, vous ferez entrer mes petits-enfants.⁴⁵

C'est ainsi que, pour que le personnage puisse (sur)vivre, il doit raconter, souligne Tzvetan Todorov dans sa *Poétique du récit*. De la sorte, il ne s'agit pas uniquement d'un récit enchâssé, du type *Mille et une nuit*, mais l'objectif primaire est de rendre le vraisemblable dans une œuvre littéraire. Dans ce contexte, pour la théoricienne allemande Käte Hamburger, c'est justement par le même souci du vraisemblable qu'on risque de trébucher et de tomber dans la fiction : « Le discours direct dans son récit n'est pas un moyen mimétique, mais pour ainsi dire la délégation de parole accordée à la personne dont il parle. »⁴⁶

Prenons, à titre d'exemple, le début du *Cri de la chouette* connu comme le roman qui conclut la trilogie Rezeau :

42. « Le discours direct et le dialogue appartiennent [...] aux moyens de fonctionnalisation les plus importants à l'œuvre aussi bien dans la forme épique que dans la forme dramatique. », Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 282.

43. *Ibid.*, p. 85.

44. Mieke Bal, *Narratologie, Les Instances du Récit : Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht, Éditions HES Publishers, 1984, p. 35.

45. Hervé Bazin, *Vipère au poing*, *op. cit.*, p. 28.

46. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, *op. cit.*, p. 283.

Une bourrasque de novembre siffle aux joints de l'œil-de-bœuf de la salle de bains, dont les vitres en quart-de-rond, embuées à gros grains, sont aussi opaques que du verre cathédrale. La tuyauterie frémit aux coudes, puis, soudain, soulagée de la concurrence par la fermeture du robinet de la cuisine, rote brusquement et le filet que m'octroyait la pomme, aux trous à demi bouchés par le tartre, devient une lance d'eau trop chaude vivement centrée sur mon début de tonsure :

- Tu as fini ? crie Salomé à travers la porte. On peut prendre la suite ?⁴⁷

Salomé prend la parole et la fiction reprend ses droits, souligne Käte Hamburger. Mais il s'agit souvent, chez Hervé Bazin, d'une vision par derrière, vu que le narrateur prouve, parfois, que son savoir dépasse celui de son personnage, osant même à le contredire : ainsi, écrit à la troisième personne, *La tête contre les murs* ne respecte plus le même schéma narratif avec lequel le lecteur du roman bazinien est habitué. Cette fois, le narrateur ne s'identifie plus à son personnage, puisque l'auteur choisit un narrateur omniscient et, selon les termes genettiens, un statut extradiégétique-hétérodiégétique du narrateur, qui raconte les événements à la troisième personne, en passant assez souvent la parole à son personnage ; par exemple, lors de la journée hebdomadaire dédiée au rasage collectif, Gêrane s'en vante auprès de ses camarades d'une nouvelle tentative d'escapade, mais il est très vite ridiculisé par le narrateur qui intervient :

L'un d'eux [des infirmiers] m'a attrapé par un pied au moment où je saisisais la crête du mur. Version revue et corrigée. En fait, Gêrane n'avait rien prémédité. Seuls, l'avaient décidé la présence insuffisante de Marmont, le hasard de la porte béante. Mais il n'avait pas atteint le mur.⁴⁸

En fin de compte, la partie fictionnelle semble avoir, ainsi, un poids assez considérable dans l'écriture du roman bazinien : si, tout d'abord, elle est avouée par l'auteur dans les marques péritextuelles qui accompagnent chaque roman, l'auteur renforce son idée aussi dans les entretiens qu'il accorde.

Laissons Claude Burgelin conclure : « L'autofiction est peut-être enfin un des biais poétiques que nous ayons pour réenchanter nos vies. »⁴⁹ Hervé Bazin s'empare, ainsi, de sa biographie afin de soulager ses chagrins en délivrant la douleur refoulée depuis trop longtemps. Et par le biais de l'autofiction, un pro-

47. Hervé Bazin, *Cri de la chouette*, *op. cit.*, p. 7.

48. *Id.*, *La tête contre les murs*, Paris, Bernard Grasset, 1949, p. 323.

49. Claude Burgelin cité par Isabelle Grell, *op. cit.*, p. 27.

cédé poétique, souligne Burgelin, Hervé Bazin est capable de « réenchanter » sa vie, de la réinvestir du souffle existentiel, bagage primordial et source du souffle créateur. C'est une autre façon de dire qu'à chaque relecture de l'ouvrage bazinien, le génie créateur passe au second plan dans l'avantage du résultat esthétique et de sa grandeur, raison pour laquelle réduire le texte d'un écrivain à un sentiment signifie nier un peu son côté esthétique et je pense, avec Wolfgang Kaiser, que si exacte que soit une reproduction, elle n'est jamais une reproduction, mais toujours une création⁵⁰. Finalement, pour Hervé Bazin, être auteur et acteur de son texte n'est qu'un principe de gestation : l'auteur franchit le seuil de l'autobiographie, qui a abrité sa plume pour peu de temps, le quittant pour la terre promise des belles lettres, du travail artistique.

Bibliographie

Textes de référence

BAZIN, Hervé, *Cri de la chouette*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972.

BAZIN, Hervé, *La tête contre les murs*, Paris, Bernard Grasset, 1949.

BAZIN, Hervé, *Vipère au poing*, Paris, Bernard Grasset, 1948.

Bibliographie critique

BAL, Mieke, *Narratologie, Les Instances du Récit : Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht, HES Publishers, 1984.

BARTHES, Roland; KAISER, Wolfgang; BOOTH, Wayne C.; HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.

CHATEAUBRIAND, François-René, *Le génie du christianisme suivi de La Défense du christianisme et de la lettre de M. de Fontane*, Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie, t. 1, 1928.

COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001.

FERNANDEZ, Dominique, « Dans la main de l'ange » [En ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kDNVocNqH4U>.

Fonds « Hervé Bazin », consulté à la Bibliothèque Universitaire d'Angers.

GASPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », in *Tangence* [En ligne], URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2011-n97-tce094/1009126ar.pdf>.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

GRELL, Isabelle, *L'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986.

LAOUYEN, Mounir, « L'autofiction : une réception problématique » [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php#FM46>.

MOUSTIERS, Pierre, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Seuil, 1973.

50. Wolfgang Kaiser in Roland Barthes, Wolfgang Kaiser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 83.

de RAMBURES, Jean-Louis, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978.

SEARLE, John, « Le statut logique du discours de fiction », *Sens et expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971.

Valeurs du langage et jeux de l'autorité dans l'œuvre de Michel Tournier

Luana Turcu

Université Babeş-Bolyai

Abstract

In the autobiographical writing as well as in the narrative works of Michel Tournier, the authority does not belong to the conscience that assumes the auctorial status, but to the force of language, which acts as a protective, tyre-like layer, defending the self against deconstruction or de-structuring and cracks, but also as the bearer of cultural and mythical meanings by means of which the identity and human experience are structured. Perception itself is confronted with the sign-nature of the world, thus becoming interpretation, while the immersion of the self in the world is achieved by means of language. Even when it is perceived as mere human experience, namely in the diaries contained in the novels, the writings illustrate the way in which the author assumes the language and the transformations to which the self is exposed in the context of this experience.

Keywords

author, language, self, myth

Dans le cas de Michel Tournier, la recherche de l'auteur mène à la découverte d'une démarche d'écriture autobiographique, dans *Le Vent Paraclet*, qui plus ou moins évidemment décolle du récit de vie pour s'articuler au discours sur l'origine et sur l'histoire d'une œuvre, à l'affirmation intrinsèque d'un parcours de la création, à l'affirmation d'un certain champ de valeurs et d'une certaine technique, d'une certaine cohérence conceptuelle, d'un style et d'une unité de vision qui président à la projection de l'univers littéraire tournierien.

Dans ce texte l'histoire de la vie se transforme discrètement en histoire d'un projet auctorial. En ce sens, l'écriture sur la vie et l'écriture sur l'écriture devien-

nent inséparables, gravitant autour du rejet par Michel Tournier de la notion d'intériorité, de l'aventure subjective à narrer, des états d'âme cherchant leur place dans la création littéraire. Le projet littéraire ne rejoint pas pour lui la dimension de l'intimité, mais celle de l'extime¹, de l'aventure humaine consistant dans la lecture du monde extérieur étalé devant les yeux. C'est que pour Tournier, la beauté est « la chose du monde la plus répandue, mais notre regard asservi aux besoins quotidiens ne la voit pas » (VP², p. 297). La vue doit subir une véritable mutation, une transposition à un autre niveau, pour pouvoir saisir ce qui dans le monde relève de la beauté : « Il faut l'intervention autoritaire du peintre, du sculpteur, de l'architecte pour déchirer le voile gris que notre fatigue jette sur le monde » (VP, p. 297).

Face à la beauté, l'âme se délecte et s'enrichit : « Je me délecte secrètement. Je m'en mets plein la vue. [...] je suis riche comme Crésus » (VP, p. 298). La richesse, c'est de substituer à la subjectivité l'absolu de chaque être. Car, selon Tournier, l'impératif de la compréhension de l'autre, c'est la reconnaissance de son caractère absolu. L'absolu se manifeste dans chaque être et pour le retrouver, il faut parvenir à regarder ce qui est comme un atome délié de tout le reste : « Il faut aller jusqu'à une atomisation de l'absolu. Il faut faire droit à la revendication de chaque être, de chaque chose qui crie – d'une voix souvent imperceptible – pour être reconnu comme absolu. » (VP, p. 298). Chaque chose et chaque être se trouvent pris dans des réseaux de renvois, de façon que « notre regard ricoche sans cesse de point en point, ne pouvant s'arrêter sur rien, ne voyant finalement plus rien » (VP, p. 298). Le point où la vie et la création se rencontrent et arrivent à coïncider, c'est l'abolition des rapports qui tissent ensemble les êtres et les choses :

Pour retrouver l'absolu, il n'est que de couper ces liens. Considérer chaque visage et chaque arbre sans référence à autre chose, comme existant seul au monde, comme indispensable et ne servant à rien, selon le mot que Cocteau appliquait à la poésie. Un verre d'eau, rien n'empêche en le buvant de m'y noyer tout entier, de m'absorber dans sa fraîcheur, son goût de roche, le serpent froid qu'il fait descendre en moi, tandis que mes doigts se serrent pour ne pas glisser sur sa surface embuée. La pomme – son poids dans ma main, sa peau vernie, le craquement de sa pulpe sous mes dents, l'acidité qui envahit mon palais – méri-

1. Michel Tournier, *Journal extime*, Paris, Gallimard, 2004.

2. *Id.*, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1979. Toutes les citations du livre *Le Vent Paraclet* apparaîtront dorénavant dans le corps du texte suivies de l'abréviation VP et du numéro de la page.

te un moment d'attention totale, une éternité attentive et sensuelle. (VP, pp. 298-299)

Cette perception qui transfigure le temps en « une éternité attentive et sensuelle » (VP, p. 299) est celle du créateur qui « habite » en quelque sorte parmi les mots. Car c'est un monde peuplé de mots que fut le milieu de la première enfance de Tournier, la pharmacie de son grand-père maternel. Il s'agit de mots dont la fonction signifiante est de quelque façon bloquée, de mots qui ressemblent aux choses. Incompris, ces mots ouvrent pourtant une dimension symbolique qui s'impose à l'esprit et introduit celui-ci dans la dimension du mystère :

Pourtant, c'est par les mots que ce milieu m'a le plus enrichi. Des mots, il y en avait partout, sur les étiquettes, sur les bords, sur les bouteilles, et c'est là que j'ai vraiment appris à lire. Et quels mots ! À la fois mystérieux et d'une extrême précision, ce qui définit les attributs essentiels de la poésie. (VP, p. 14)

Cette découverte de la magie du langage n'est pas sans liaison avec la nature des mots en littérature. Car, selon Tournier, à mesure que l'on s'éloigne d'un langage destiné à la construction théorique (langage qui doit être clair), les mots acquièrent du poids, ils deviennent moins perméables aux fonctions communicative et référentielle, ils s'approchent du statut des choses :

En passant de la philosophie où les concepts jouent sans frottements ni perte d'énergie au roman avec ses personnages et ses paysages, on voit les mots se charger de substance et comme engraisser. Il faut qu'ils demeurent pourtant assez déliés pour que l'affabulation soit menée à bon terme et à bon fin. L'énergie presque pure qui tourne en circuit fermé dans un système philosophique devient motrice dans le roman, mais elle ne doit pas s'y dépenser en chaleur et en lumière immobiles, ce qui est le propre de la poésie. Le mot transparent comme un concept dans la philosophie, opaque comme une chose dans le poème, doit demeurer translucide dans le roman et mêler en lui autant d'intelligence que de couleurs et d'odeurs. (VP, p. 207)

Les mots dont s'entoure l'enfant représentent pour lui un univers clos. Alliés au goût de l'enfant pour la musique et à sa fascination des sonorités, ils peuvent permettre de déceler une valeur réparatrice du langage. Le langage assume pour le moi une fonction structurante qui se manifeste, selon Michel Tournier, surtout dans les situations où l'organisation du moi est défaillante.

En ce sens, l'écriture et le langage, loin d'être les manifestations d'autorité d'une conscience, sont des manières de projeter des images réparatrices, car, selon Tournier, « le possible ne prolifère nulle part aussi bien que sur les ruines du réel » (VP, 123). Quelques exemples, puisés dans les aveux de l'écrivain ou dans le fonctionnement du langage dans certaines de ses œuvres, peuvent être illustratifs en ce sens. Le récit de vie dans *Le Vent Paraclet* concerne surtout les premières années de l'enfance, centrées sur des expériences successives que le moi subit comme arrachements (expulsion du corps originaire, éloignement du corps maternel, impossibilité d'enracinement dans le milieu natal, sortie brutale du milieu familial) et tracent l'image d'un moi déchiré, éclaté, et d'un vécu qui est perçu comme des formes d'initiation cruelles. Cela advient sur un fonds déjà trouble, d'un moi maladif, atteint de fissures : « J'étais un enfant hypernerveux, sujet à convulsions, un écorché imaginaire, perpétuellement en proie à des maladies, les unes classiques, les autres totalement inédites, la plupart sans doute en partie d'origine psychosomatique » (VP, p. 17). Du côté physique, une expérience personnelle – l'arrachage des amygdales – pose la vision du corps dans les mêmes termes d'éclatement (« l'Agression, l'Attentat, un crime qui a ensanglanté mon enfance », VP, p. 17) et d'incomplétude, de vidage (« Je fus littéralement noyé dans mon propre sang. », VP, p. 18).

Face à ces déchirements, le moi se munit d'enveloppes langagières qui le protègent et le renforcent dans son identité : « Je vois bien le parti littéraire que chacun – moi tout le premier – peut tirer de ses plaies et de ses bosses. Mais tout le monde n'a pas un métier qui lui permet de mettre en musique ses propres pleurs » (VP, p. 25). De cette manière, l'auteur n'est plus la voix autoritaire du texte. Le texte met au jour un moi qui s'entoure inconsciemment de mots pour se mettre à l'abri de ses fissures.

Cette fonction du langage comme enveloppe qui reconstitue le moi et le protège des invasions extérieures, de ses propres fissures et du vidage (au sens où Didier Anzieu parle de l'enveloppe sonore qui aide à la constitution du moi-peau³) est une idée qui traverse toute l'œuvre de Michel Tournier. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Robinson, récemment naufragé et à la limite de la folie, traîne « libéré de toutes ses attaches terrestres » (VLP⁴, p. 38), dans la souille où les limites de son corps s'effacent et son esprit s'obscurcit.

3. Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

4. Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972. Toutes les citations du roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* apparaîtront dorénavant dans le corps du texte suivies de l'abréviation VLP et du numéro de la page.

Il expérimente ainsi la proximité de la mort, un anéantissement de la conscience, de son moi et de son corps, une abolition de son être tout entier. Dans cette situation, ce qui maintient les limites de son moi, c'est la reconstitution par la mémoire involontaire de la couche sonore qui l'enveloppait, dans sa première enfance, dans la maison de ses parents : « Autour de lui une rumeur de paroles et de bruits domestiques composait l'ambiance familière de la maison où il était né. La voix ferme et bien timbrée de sa mère alternait avec le fausset toujours plaintif de son père et les rires de ses frères et sœurs. Il ne comprenait pas ce qui se disait et ne cherchait pas à comprendre » (VLP, p. 49).

Le retour à soi et à la vie correspond à l'entrée dans le monde du langage par l'écriture et par le parler à haute voix. Contre ce « milieu corrosif » (VLP, p. 52) qu'est la solitude, c'est le langage qui assure la persistance du moi, par la poursuite imaginaire du dialogue interrompu par le naufrage et par le soliloque, par la parole de la Bible, par l'écriture du journal. Plus tard, les mots seront littéralement inscrits dans le monde, parmi les choses, comme des choses, ou comme des traces de l'esprit qui confèrent une pensée au monde et en font un être vivant : Robinson inscrit les pensées de Benjamin Franklin « dans la pierre, la terre, le bois, bref dans la chair même de Speranza pour tâcher de donner à ce grand corps un esprit qui lui convienne » (VLP, p. 140).

Dans le même sens, dans *Les Météores*, les jumeaux parlent le langage éolien pour reconstituer leur moi gémellaire auquel la communication avec les sans pareils les a arrachés :

Le réveil les a un moment séparés en les arrachant à la confusion du sommeil. Ils recréent maintenant l'intimité gémellaire en réglant le cours de leurs pensées et de leurs sentiments par cet échange de sons caressants où l'on peut entendre à volonté des mots, des plaintes, des rires ou de simples signaux.⁵

Mais il y a aussi un autre sens dans lequel la conception du langage joue avec l'autorité de la conscience lancée dans l'aventure de l'écriture. La valeur structurante du langage va plus loin. Dans sa dimension créatrice, le langage crée « des modèles fondamentaux grâce auxquels nous donnons un contour, une forme, une effigie repérée à nos aspirations et à nos humeurs » (VP, p. 190). L'accès à l'humain se fait par la seule voie des créations imaginaires organisées qui circulent sous la forme des mythes, c'est-à-dire, selon Tournier, des histoires fondamentales structurées comme « édifice[s] à plusieurs étages » (VP,

5. *Id.*, *Les météores*, Paris, Gallimard, 1975, p. 14.

p. 188), que tout le monde connaît. Ce n'est que parce qu'il baigne dans ces structures que l'homme parvient à son humanité :

L'homme ne s'arrache à l'animalité que grâce à la mythologie. L'homme est un animal mythologique. L'homme ne devient homme, n'acquiert un sexe, un cœur et une imagination d'homme que grâce au bruissement d'histoires, au kaléidoscope d'images qui entourent le petit enfant dès le berceau et l'accompagnent jusqu'au tombeau. (VP, p. 191)

Cette enveloppe d'histoires et d'images par laquelle l'âme reçoit une forme et devient ainsi ce qu'elle est, accomplit ce que Paul Ricœur considère comme le rôle fondamental du texte littéraire à savoir de fournir des « variations imaginatives de l'ego »⁶, grâce auxquelles la subjectivité se trouve « mise en suspens, irréalisée, potentialisée »⁷, et se perd pour pouvoir se retrouver.

Selon Michel Tournier, cette fonction constitutive des mythes s'étend jusqu'à la dimension biologique de l'homme, c'est même sur celle-ci qu'elle met son empreinte formatrice. La vie érotique de l'homme ne serait pas ce qu'elle est, selon l'auteur, si cette couche était filtrée dès sa naissance. La même idée est illustrée par un épisode de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* ; la lecture du *Cantique des cantiques* oriente la perception que Robinson a de l'île de Speranza, les aspects sur lesquels son regard se pose correspondant aux métaphores qui construisent l'image de la bien-aimée dans le texte biblique. La perception devient interprétation, voir c'est lire, et l'immersion dans le monde se fait par les détours du langage. Percevoir, c'est alors se laisser envahir par le langage et se soumettre à l'autorité de celui-ci.

Dans ce contexte, le rôle de l'écrivain est d'« enrichir ou au moins [de] modifier ce “bruissement” mythologique, ce bain d'images dans lequel vivent leurs contemporains et qui est l'oxygène de l'âme » (VP, p. 192).

Dans le bruissement qu'il opère dans cette couche mythologique, l'écrivain n'est pas la conscience qui modèle de manière autoritaire l'œuvre, c'est plutôt lui qui se laisse modeler par le langage. Se nourrissant de la substance de celui qui l'écrit, l'œuvre finie laisse celui-ci « exsangue, vidé, écœuré, épuisé, hanté par des idées de mort » (VP, p. 184). Selon Michel Tournier, la création procède par accumulation d'« énergies poétiques » (VP, p. 187), auxquelles il laisse « le soin de s'organiser librement entre elles » (VP, p. 187). Les formes narra-

6. Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 120.

7. *Ibid.*

tives ont une force qui leur est propre et qui entre dans des jeux subversifs avec la position auctoriale.

La présence des journaux comme forme organisatrice des romans de Tournier met en lumière la manière dont l'écriture modifie le moi de celui qui se lance dans cette expérience et devient similaire de la modalité dont un auteur assume le langage et se laisse imprégner par celui-ci dans la construction de son œuvre. Le cas de Robinson, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, devient d'autant plus illustratif que les conditions de l'écriture sont ici, toutes proportions gardées, constituées de la solitude la plus farouche et de l'écart des constructions sociales du langage. Car, selon Tournier, « les œuvres sont les fruits du désert et ne s'épanouissent que dans l'aridité » (VP, p. 295) et un des rôles de leurs auteurs est de restituer « leur éblouissante fraîcheur aux formules parlées de la foule » (VP, p. 209).

L'effritement de la parole sociale entraîne pour Robinson un renouvellement de la vision du monde, consistant dans la découverte de ce qu'il y a de convenu dans le langage et donnant accès à une autre perception des choses. À titre exemplatif, cette nouvelle vision modifie aux yeux de Robinson les rapports entre la profondeur et la superficie, tout comme ceux qui s'établissent normalement entre l'intériorité et l'extériorité. La profondeur, normalement valorisée par rapport à la superficie, perd aux yeux de Robinson cet avantage en faveur du terme sémantiquement opposé, car c'est la superficie qui mesure le poids des sentiments et non leur profondeur :

Et pourtant un sentiment comme l'amour se mesure bien mieux il me semble – si tant est qu'il se mesure – à l'importance de sa superficie qu'à son degré de profondeur. Car je mesure mon amour pour une femme au fait que j'aime également ses mains, ses yeux, sa démarche, ses vêtements habituels, ses objets familiers, ceux qu'elle n'a fait que toucher, les paysages où je l'ai vue évoluer, la mer où elle s'est baignée... Tout cela, c'est bien de la superficie, il me semble ! (VLP, p. 69)

De même, le sens qu'on attribue normalement à l'intériorité se perd pour la conscience soumise à la solitude, à laquelle aucune altérité humaine ne s'oppose, la concevant comme un espace clos, intime. La richesse du moi apparaît alors comme annexion du monde extérieur, jusqu'à la coïncidence totale avec celui-ci :

Je sais bien, moi, à qui plus personne ne vient prêter un visage et des secrets – que je ne suis qu'un trou noir au milieu de Speranza, un point de vue sur Speranza – un point, c'est-à-dire rien. Je pense que l'âme ne commence à avoir un contenu notable qu'au-delà du rideau de peau qui sépare l'intérieur de l'extérieur, et qu'elle s'enrichit indéfiniment à mesure qu'elle s'annexe des cercles plus vastes autour du point-moi. Robinson n'est infiniment riche que lorsqu'il coïncide avec Speranza tout entière. (VLP, pp. 69-70)

À l'effritement de la parole et à la déshumanisation qui en résulte, l'écriture représente pour Robinson un retour à l'humain : « Il lui semblait soudain s'être à demi arraché à l'abîme de bestialité où il avait sombré et faire sa rentrée dans le monde de l'esprit en accomplissant cet acte sacré : écrire » (VLP, pp. 44-45).

En plus, la théorie que Robinson donne de la connaissance primaire et immédiate des choses, en substituant à l'image du faisceau lumineux projeté sur les choses celle des objets phosphorescents, où seuls ceux-ci existent, sans personne qui connaisse, le sujet n'étant pas isolé et situé en face de son objet, cette théorie n'est pas sans rapport avec la fonction de célébration que Tournier attribue à la littérature. Le bon écrivain, selon lui, n'ajoute rien qui soit du domaine de l'ornement à l'objet de son écriture. Par contre, il se retire derrière cet objet et « il illumine de l'intérieur, faisant ainsi apparaître, transparaître des structures fines et élégantes habituellement noyées dans l'opacité de la substance » (VP, pp. 204-205).

L'écriture assume pour l'écrivain le rôle d'un salut. Elle représente pour Robinson un retour à l'humain. Tiffauges, dans *Le Roi des Aulnes*, compte sur son journal pour échapper à lui-même, à ses préoccupations et à sa vie. C'est en partie le journal qui ouvre pour lui un monde, une nouvelle vision des choses et une nouvelle situation dans ce monde :

Mais si pour la deuxième fois je m'installe un stylo dans la main gauche devant cette page blanche – la troisième de mes *Écrits Sinistres* – c'est parce que j'ai la certitude que je me trouve, comme on dit, à un tournant de mon existence, et parce que je compte en partie sur ce journal pour échapper à ce garage, aux médiocres préoccupations qui m'y retiennent, et en un certain sens à moi-même.⁸

L'écriture, en tant qu'expérience de l'auteur ou comme simple expérience humaine, c'est pour Michel Tournier une modalité de laisser imprégner son moi par le langage, de refaire les limites contenantes du moi par les mots et les

8. Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 15.

images qu'ils projettent, d'accéder à l'humain à travers les contenus véhiculés par le langage, et c'est même une modalité qui règle le contact immédiat, physique, avec le monde.

Bibliographie

Textes de référence

TOURNIER, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970.

TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972.

TOURNIER, Michel, *Les météores*, Paris, Gallimard, 1975.

TOURNIER, Michel, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1979.

TOURNIER, Michel, *Journal extime*, Paris, Gallimard, 2004.

Bibliographie critique

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

RICCEUR, Paul, *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

Construction du point de vue du personnage dans le récit tournierien : entre pensée et perception

Lavinia Margea

Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract

A novel's comprehension can be at times impeded by the intertwined webs of character subjectivity. As one of the main elements in the construction and interpretation of literature, the analysis of the narrative perspective stands at the top of disciplines such as narratology, literary criticism, psycho-narration, etc. Linguistics offers itself an approach to what is generally recognized in terms of « point of view », thus extending the limits of interpretation and analysis of subjectivity in literary discourse. Our aim in this study will be to underline and analyze from a linguistic point of view some excerpts of literary discourse, by focusing on the textual construction of point of view in a novel by Michel Tournier. Starting from the theoretical model proposed by the French linguist Alain Rabatel, we will try to observe in what way the construction of point of view affects the development and the progression of a narrative.

Keywords

literary discourse, point of view, text linguistics, narrative perspective, focalizer, focalized object/subject

1. Introduction à la théorie du point de vue

L'étude que nous proposons se situe au carrefour de deux domaines apparemment divergents du point de vue institutionnel, mais surtout du point de vue méthodologique : linguistique et littérature. Pourtant, dans le cas de l'analyse du discours romanesque dans une perspective linguistique et textuelle, ce n'est pas seulement le choix d'un corpus littéraire, mais aussi « la conjonc-

tion et le croisement de concepts méthodologiques, points de vue et techniques d'analyse appartenant aux différentes sciences humaines et sociales »¹ qui nous permettent d'identifier un trait d'union entre ces disciplines. Par cette approche nous voulons souligner l'importance et même l'utilité des instruments linguistiques dans l'étude et l'analyse de la subjectivité dans le récit fictionnel. Nous proposons l'étude de la construction textuelle du point de vue dans quelques fragments du roman *La Goutte d'Or* de Michel Tournier, à partir de la théorie développée par le linguiste français Alain Rabatel².

Que l'on parle de *perspective narrative*, de *voix*, de *mode*, d'*aspect* ou de *point de vue*, dans une vision narratologique ou linguistique, ce concept renvoie à la même idée : que l'on a une source énonciative et un objet (de discours) représenté par celle-ci : « Qu'y a-t-il de commun entre une opinion et un centre de perspective narratif baptisé focalisations narratives par Genette, rebaptisé point de vue (désormais PDV) dans une optique linguistique ? Dans les deux cas, tout objet du discours est représenté par une source énonciative selon ses intentions pragmatiques »³. Genette est l'un des théoriciens du texte littéraire qui a beaucoup influencé la théorie de Rabatel. Il parle du PDV, dans son *Discours du récit*, mais dans une optique narratologique. Il pointe les caractéristiques principales de la *perspective narrative* et propose une classification de la représentation littéraire. Il considère que si les événements racontés peuvent se situer à un niveau différent par rapport à l'ordre chronologique, le PDV selon lequel ils sont présentés peut, lui aussi, osciller⁴. La quantité et la qualité des informations disponibles dans le texte narratif conditionnent la compréhension et l'interprétation du texte narratif et le lecteur est influencé par la vision de tel ou tel protagoniste à partir duquel s'organise le monde raconté. Les événements deviennent accessibles par l'intermédiaire des protagonistes qui influencent la lecture, parce que leurs connaissances sont limitées, ce qui fait des personnages des guides dont les PDV seront acceptés par le lecteur⁵. Selon le type de focalisation et les informations fournies, on peut adopter ou non un PDV particulier dans la lecture. Il indique trois types de focalisations qui

1. Ligia Stela Florea, « Jeu des points de vue et mise en intrigue dans *L'homme de Londres* de G. Simenon », in *Pour une approche linguistique et pragmatique du texte littéraire*, Bucarest, eLiteratura, 2015, p. 15.
2. Michel Tournier, *La Goutte d'Or*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1985.
3. Alain Rabatel, « Le point de vue, une catégorie transversale », in *Le Français Aujourd'hui*, n°151, Armand Colin, 2005, p. 57.
4. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 183-184.
5. *Ibid.*

peuvent s'entremêler au cours d'un récit : focalisation zéro⁶, focalisation interne⁷, et focalisation externe⁸.

Rabatel ne retient de la typologie de Genette que les deux premiers types de focalisation, s'opposant à l'existence d'un focalisateur externe. Étant donné le fait que dans un récit il n'y a pas d'autres instances énonciatives que le narrateur et le personnage, l'existence d'une focalisation externe s'avère, à son avis, improbable :

Que l'énonciateur soit indéterminé ne l'empêche pas d'avoir un statut actériel. De même que le PDV du personnage peut renvoyer à un acteur singulier ou collectif, il peut être anonyme : cela ne lui fait perdre pour autant son statut de PDV du personnage, ni n'empêche ce dernier d'accéder à un savoir que la narratologie traditionnelle réserve au narrateur omniscient.⁹

Pour démontrer la validité de son argument, Rabatel recourt à l'approche anglo-saxonne qui faisait seulement la distinction entre le PDV du narrateur et le PDV du personnage. Sa théorie sur le PDV profite ainsi des études sur le style indirect libre d'Ann Banfield¹⁰. Rabatel ne tarde pas à souligner que dans les cas où l'on a des énoncés renvoyant « à la subjectivité d'un focalisateur déterminé » et où le PDV « ne s'exprime pas par des paroles de personnage », on doit interpréter le PDV du personnage dans le cadre de ce que Banfield appelle des « phrases sans parole »¹¹. Mais, c'est la dimension polyphonique du théoricien français Oswald Ducrot¹² qui apporte le plus de bénéfices à la con-

6. Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 206. Il s'agit du récit où l'on a affaire à une absence de point de vue délimité ; ce type de focalisation coïncide avec la « vision par derrière » de Pouillon ; Todorov symbolise ce point de vue par la formule N>P, indiquant ainsi l'omniscience du narrateur qui sait tout ce que ses personnages font et pensent.

7. *Ibid.* Dans la terminologie de Pouillon on parle d'une « vision avec » ; le symbole proposé par Todorov marque l'égalité entre narrateur et personnage, N=P. Genette parle de focalisation interne *fixe, variable et mixte*.

8. *Ibid.* Dans le cas de la focalisation externe, on a un récit plutôt objectif, une « vision en dehors », où « le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage » (N<P).

9. Alain Rabatel, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Tome I, *Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 22.

10. Ann Banfield, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, trad. Veken Cyril, Paris, Éditions du Seuil, 1995. Elle pensait que, dans le cadre du style indirect libre, l'énoncé ne peut avoir qu'un seul « sujet de conscience ».

11. Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Paris-Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, p. 15.

12. Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

struction textuelle du PDV et Rabatel retient la distinction qu'il fait entre locuteur et énonciateur.

1.1. La construction textuelle du point de vue

En rejetant l'idée de l'existence d'une focalisation externe, Rabatel se rapproche de la vision anglo-saxonne qui soutenait seulement l'existence de deux PDV : interne et externe. Mieke Bal remarque qu'il existe une opposition entre une focalisation « par » et une focalisation « sur », ce qui la détermine à avancer que cette « focalisation externe » dont parlait Genette coïncide en effet avec une description de l'objet focalisé, qui trouve ses traces soit dans un PDV du narrateur, soit dans un PDV du personnage (description objectivante d'un aspect de l'objet focalisé)¹³. Pour Rabatel, l'approche du PDV se dirige dans le même sens, marquant ainsi son désaccord avec Genette : « il n'y a pas d'autre instance énonciative et narrative que le personnage et le narrateur. Dans ces conditions il n'est pas juste d'invoquer un "focalisateur externe" »¹⁴. Genette visait, principalement, de répondre à la question suivante : « Qui voit ? / Qui perçoit ? », qu'il s'agisse du narrateur ou du personnage. Pour Rabatel, l'intérêt va se déplacer du sujet percevant à l'objet perçu, de sorte que le sujet de perception deviendra « responsable de la référenciation de l'objet »¹⁵. Mais, outre ce différend dans l'interprétation du « foyer », on trouve un point de convergence : pour les deux le PDV renvoie à l'idée de perception, et, comme dimension clé dans la construction du roman, il contribue aussi à la construction de la perspective narrative.

Rabatel définit le PDV de la manière suivante : « Sous sa forme la plus générale, le PDV se définit par les moyens linguistiques par lesquels un sujet envisage un objet, à tous les sens du terme envisager, que le sujet soit singulier ou collectif et l'objet, concret ou langagier ». Il voit dans le PDV une « catégorie transversale, susceptible d'être un formidable opérateur de lecture »¹⁶. Il observe qu'en tant que « responsable de la référenciation de l'objet », le sujet focalisateur participe à l'expression du PDV soit par des moyens directs (commentaires explicites), soit indirects (« choix de sélection, de combinaison, d'actualisation du matériau linguistique »)¹⁷. Dans la construction du PDV, Rabatel

13. Alain Rabatel, *Homo Narrans*, *op. cit.*, pp. 22-23.

14. *Ibid.*

15. Alain Rabatel, « Analyse énonciative du point de vue, narration et analyse de discours », in *Filologia e Linguística Portuguesa*, n°9, 2007, p. 348.

16. Alain Rabatel, « Le point de vue, une catégorie transversale », *art. cit.*, p. 58.

17. *Ibid.*

délimite ses instances énonciatives¹⁸ empruntant le modèle de Ducrot (1984) et sa typologie relative aux instances discursives. Il garde et la terminologie et les caractéristiques introduites par Ducrot qui, dans le cadre de sa théorie polyphonique de l'énonciation, rejetait l'idée de l'unicité du sujet, d'un énonciateur et d'un locuteur¹⁹.

1.2. Typologie du point de vue

Défini comme une catégorie transversale par Rabatel, le PDV joue un rôle essentiel dans la compréhension/interprétation du texte narratif. À travers le procès de référenciation de l'objet focalisé, le PDV peut nous rapprocher des instances qui prennent en charge tel point de vue, ou qui, au contraire, assument un PDV sans pour autant l'assumer. Rabatel distingue trois types de PDV.

Le PDV représenté a la structure virtuelle suivante : **X (verbe de perception et/ou de procès mental) P**, où X représente le sujet responsable de la référenciation, P est l'objet qui se trouve au cœur de cette référenciation et le verbe joue le rôle de lien entre les deux instances. X est « le sujet du procès de perception »²⁰, souvent annoncé dès le premier plan, mais exprimé dans l'arrière-plan²¹. Ce PDV porte sur des perceptions et des pensées représentées²² et correspond au « mode narratif »²³. Il résulte de la coprésence des marques textuelles

18. En adoptant l'approche énonciative de Ducrot, Rabatel se distancie de Benveniste qui soutenait l'unicité du sujet parlant, et reprend dans sa théorie de la construction textuelle du point de vue les deux instances narratives locuteur et énonciateur.
19. L'énonciateur assume le point de vue proféré par le locuteur, ce dernier « organisant les points de vue et les attitudes ». Le locuteur peut se distancier ou non du point de vue de l'énonciateur. Ducrot définit les énonciateurs comme des « êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis » (Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, *op. cit.*, p. 204).
20. Alain Rabatel, *Argumenter en racontant*, Bruxelles, De Boeck Université, 2004, p. 24.
21. Le premier plan représente le cadre parfait pour l'expression de l'objectivité, où les événements racontés sont présentés dans un ordre chronologique bien défini. L'arrière-plan fournit, par contre, un cadre subjectif. Cette distinction est un outil qui nous permet de saisir le décrochage énonciatif entre locuteur et énonciateur : « Le point de vue représenté repose donc essentiellement sur la disjonction du locuteur et de l'énonciateur, ce dernier étant responsable de perceptions (et de pensées associées) dans le cadre de "phrases sans parole" » (Alain Rabatel, *Argumenter en racontant*, *op. cit.*, p. 26).
22. La perception représentée est « un processus par lequel une perception n'est pas seulement prédictée, mais encore fait l'objet d'une expansion au cours de laquelle le focalisateur soit détaille différents aspects de sa perception initiale, soit en commente certaines caractéristiques » (Alain Rabatel, *La construction textuelle...*, *op. cit.*, p. 24).
23. « On peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue*; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise

suivantes : l'aspectualisation de l'objet focalisé, l'opposition entre premier et arrière-plan du texte permettant le décrochage énonciatif propre au sujet focalisateur, l'emploi des formes de visée sécante, et « une relation sémantique relevant de l'anaphore associative (souvent de nature anaphorique méronimique ou locative) entre les perceptions représentées dans les deuxièmes plans et la perception prédiquée dans les premiers plans »²⁴.

Le PDV raconté est représenté par un débrayage minimal et « emphasise sur un des acteurs de l'énoncé »²⁵, ce qui fait que ce type de point de vue reste ancré dans le premier plan sur un fragment étendu de texte. La subjectivité du personnage focalisateur est exprimée de la manière suivante : il « envisage le déroulement des faits à partir de la perspective d'un des acteurs de l'énoncé, sans donner à cet acteur de l'énoncé un espace énonciatif particulier »²⁶. Il correspond à la « voix narrative » genettienne et, s'il glisse dans le second plan, « il peut interférer avec le PDV représenté du narrateur »²⁷.

Le PDV asserté renvoie à un locuteur représenté soit par un personnage, soit par le narrateur, l'origine énonciative étant aisément repérable. Dans le cas du personnage, il rentre sous l'incidence du discours rapporté : discours direct (DD) ou discours direct libre (DDL). Par contre, si on a affaire à un point de vue asserté du narrateur, ce sont les interventions directes (opinions, jugements de valeur, commentaires explicites) qui peuvent nous indiquer ce changement de locuteur. Le débrayage énonciatif maximal nous permet de tracer avec précision la ligne entre le monde du personnage et celui du narrateur²⁸.

2. Analyse d'un récit fictionnel

Dans *La Goutte d'Or*, roman écrit à la troisième personne, s'inscrivant dans la catégorie du récit hétérodiégétique, Tournier nous parle de l'histoire d'un jeune Berbère qui abandonne son oasis saharienne à cause d'une photographie et d'une femme blonde pour s'aventurer dans l'Occident. Il part à la recher-

notre catégorie du *mode narratif*: la « représentation », ou plus exactement l'information narrative a ses degrés... » (Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 183).

24. Alain Rabatel, *La construction textuelle...*, *op. cit.*, p. 54.

25. *Id.*, *Argumenter en racontant*, *op. cit.*, p. 34.

26. *Ibid.*

27. Ligia Stela Florea, « Jeu des points de vue et mise en intrigue dans *L'homme de Londres* de G. Simenon », in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, seria Philologia, n°1, 2007, p. 194.

28. Alain Rabatel, *Argumenter en racontant*, *op. cit.*, p. 41.

che d'une âme volée et d'une identité propre. Idriss est le protagoniste de l'histoire et le focalisateur principal à partir duquel sont construits presque tous les points de vue. On a néanmoins des points de vue qui découlent des récits enchâssés et qui (même sous la forme de points de vue assertés) servent à nous indiquer souvent la présence de l'auteur (mettant en exergue des remarques sur l'art poétique de Tournier). Ces récits enchâssés permettent au narrateur primaire de céder sa place aux narrateurs secondaires, ce qui a un fort effet sur la construction de la diégèse.

2.1. Idriss – une vue d'ensemble sur le PDV du protagoniste

En tant que protagoniste dans *La Goutte d'Or*, Idriss est le principal sujet de conscience. Pour pouvoir établir ce type de rapport, Rabatel indique les marques linguistiques et textuelles qui concourent à la construction et identification des PDV. Une de ces marques, ou embrayeurs du PDV, est le nom propre. Son emploi permet d'identifier, dès le début, l'énonciateur d'un PDV. Vu en tant que procédé « assimilable à des pensées non verbalisées »²⁹, le PDV joue le rôle de guide, en aidant le lecteur à « voir (et juger) les personnages, les circonstants et les événements à travers le filtre perceptif des focalisateurs, phrases sans paroles³⁰ auxquelles nous accordons un crédit d'autant plus solide qu'elles nous semblent “objectives” »³¹. Le passage choisi coïncide avec l'incipit du roman.

Une volée de pierres ramena vers la masse compacte et docile des moutons l'escadron volant des chèvres, toujours prêtes à s'égailler dans les éblouis. **Idriss** poussait son petit troupeau plus loin vers *la ligne rougeoyante des dunes* qu'il ne l'avait fait *la veille ou l'avant-veille*. [...] À quinze ans, **Idriss** n'était plus en âge d'avouer que l'angoisse de la solitude donnait des ailes à ses jambes et l'empêchait de s'établir à l'ombre d'un arbousier sauvage en attendant l'écoulement des heures, comme **il** l'avait fait avec ses camarades. Sans doute **savait-il** que les vents des confins désertiques ne sont pas des djenoun qui enlèvent les enfants imprudents et désobéissants, comme sa grand-mère le lui avait raconté, en vertu sans doute d'une tradition orale remontant à l'époque où les nomades razziaient les populations paysannes des oasis. **Mais cette légende** avait laissé des traces dans son cœur, et [...] tout le poussait à chercher d'urgence un contact humain^{32 33}.

29. *Id.*, *La construction textuelle...*, *op. cit.*, p. 11.

30. Rabatel fait ici référence au concept de « phrases sans parole » développé par Ann Banfield.

31. *Ibid.*

32. Michel Tournier, *La Goutte d'Or*, *op. cit.*, pp. 12-13.

33. Pour simplifier la tâche du lecteur, nous avons souligné (en italique et en gras) les éléments marquant la présence du PDV dans les passages destinés à l'analyse.

Le nom propre est introduit dans ce début de récit juste avant les perceptions et pensées représentées³⁴. Rabatel appelle cette technique « bornage second »³⁵ et nous pouvons observer que le nom propre apparaît en corrélation avec l'imparfait, qui est le temps de l'arrière-plan par excellence. Le nom du focalisateur est introduit à l'aide d'un verbe à l'imparfait et se trouve à l'intérieur « des propositions *P* qui aspectualisent les pensées et/ou perceptions représentées »³⁶. En effet, c'est bien le narrateur qui parle dans ce début de récit, mais la référenciation de l'objet focalisé fait ressortir la subjectivité du personnage. Idriss, en tant que sujet du verbe « poussait » représente l'origine du PDV représenté du personnage. « Poussait [plus loin] » joue ainsi le rôle d'embrayeur du PDV du personnage, en absence d'un verbe de perception ou d'activité mentale, parce qu'il est un verbe de mouvement. Rabatel note³⁷ que ce type de verbe peut indiquer la présence de la perception ou de la pensée d'un personnage et qu'un tel verbe sert à introduire une « scène prétexte », qui nous présente une situation « interprétée par le lecteur comme propice à des perceptions et pensées représentées du personnage en vertu de sa connaissance du monde »³⁸. Un deuxième élément qui nous indique le PDV représenté du personnage est le subjectivème « la ligne rougeoyante des dunes ». Il indique le coucher du soleil perçu par Idriss dans le désert. L'indication temporelle « la veille ou l'avant-veille », sert à nous décrire l'univers du personnage, même si c'est le narrateur qui parle. Un autre indice du PDV représenté du personnage lie le début du passage avec le sentiment de peur qui « donne des ailes » à ses jambes. La « ligne rougeoyante » de l'horizon est une métaphore pour l'arrivée de la nuit. Cette inquiétude est soulignée par le connecteur argumentatif « mais » de la dernière phrase. Selon Rabatel, un connecteur argumentatif anti-orienté, lorsqu'il est suivi par un verbe au plus-que-parfait, met en exergue un PDV représenté du personnage³⁹. Idriss, dominé par l'appréhension de sa solitude, pousse son troupeau « plus loin vers la ligne rougeoyante des dunes ».

34. Dans le cas d'un incipit *in media res* le nom propre est introduit avant les pensées et perceptions représentées. Nous pouvons parler ici du « bornage initial ».

35. Alain Rabatel, *La construction textuelle...*, *op. cit.*, p. 65.

36. *Ibid.*, p. 69.

37. *Ibid.*, p. 72.

38. *Ibid.*

39. Alain Rabatel, « La valeur délibérative des connecteurs et marqueurs temporels *mais, cependant, maintenant, alors, et* dans l'embrayage du point de vue », in *Romanische Forschungen*, n°113/2, 2001, pp. 153-169.

2.2. Mogadem et le PDV d'un personnage secondaire :

Mogadem, l'oncle d'Idriss, est l'un des personnages à rôle d'adjuvants dans ce roman. Son PDV est introduit à l'aide d'un récit enchâssé dans le texte primaire. Dans un passage au discours direct (DD), il raconte à Idriss une histoire placée sous le signe de la superstition oasienne. À la question concernant le pouvoir d'une photographie (« Et toi, tu ne crois pas qu'une photo peut porter malheur ? demande Idriss. »⁴⁰), Mogadem répond par une histoire qui se prête à plusieurs lectures.

Voici le fragment :

Mon idée, tu vois, c'est qu'une photo, il faut la tenir, la maîtriser, dit-il en faisant des deux mains le geste d'empoigner quelque chose. [...] C'est comme celle-là. Je la surveille, coincée dans son sous-verre. Mais tu vois, cette photo, elle a toute une histoire. Une histoire tragique. Écoute un peu ça. Nous étions au repos dans un village près de Cassino. Il y avait un gars du service photographique de l'armée. Il m'a pris avec ces deux copains. Plusieurs sections se trouvaient ensemble au repos, et les deux gars assis avec moi appartenaient à une autre section que la mienne. Mais on se connaissait. Au repos, on se retrouvait. On rigolait ensemble. Deux jours plus tard, je rencontre le photographe. Il sort une enveloppe de sa poche, et il me la donne. Elle contenait la photo en trois exemplaires : « C'est pour toi et tes copains », il me dit. « Tu leur donneras à chacun leur photo. » Je remercie et j'attends de rencontrer les deux autres. L'occasion ne se présente pas. Le surlendemain, on montait tous en ligne. C'était le 30 avril 1944. Je suis pas près d'oublier la date. On attaquait une fois de plus les Allemands retranchés dans le monastère du mont Cassin. Les Américains s'étaient déjà cassé les dents au-dessus au moins deux fois. C'était notre tour. Quel massacre ! Des deux côtés, Alliés et Allemands. C'est là que j'ai gagné ma croix. Tu penses que j'avais oublié les photos ! N'empêche que je les avais toujours sur moi, bien au chaud contre ma poitrine, un détail important. La semaine suivante, on était de nouveau au repos. Je vais voir à la section de mes deux copains. Cette section avait salement trinqué. Eh bien, après des recherches, j'ai fini par apprendre qu'ils avaient été tués tous les deux⁴¹.

Le passage au DD est une remémoration qui prend la forme d'un retour en arrière et qui s'ouvre vers une histoire secondaire. Enchâssé dans l'histoire principale, ce passage est une incarnation de la culture et de la religion de Tabelbala. L'histoire secondaire comporte en même temps un enseignement qui se déga-

40. Michel Tournier, *La Goutte d'Or*, op. cit., p. 63.

41. *Ibid.*, pp. 63-64.

ge autant du récit de Mogadem, que de ses commentaires à l'intention d'Idriss. Par ce PDV asserté, Idriss se rend compte de l'importance de l'image et décide de quitter son oasis et sa famille.

Dès les premiers énoncés le discours du locuteur (qui se confond dans le DD avec l'énonciateur) est doublé par les explications du narrateur portant sur ses gestes. La répétition du verbe de perception « voir », au début du passage, a le rôle d'orienter le regard d'Idriss vers la photographie de Mogadem. Il oriente aussi le regard du lecteur. En tandem avec la situation exposée, le PDV asserté tourne autour du thème de la photographie. Mogadem commence la suite des énoncés en utilisant la construction « une photo », qui est un syntagme à référence générique. La référence à la photographie continue avec l'emploi d'un pronom démonstratif à valeur déictique, « celle-là », qui met en évidence la position physique des interlocuteurs par rapport à l'objet focalisé. Ce déictique souligne que la photo perçue par Idriss n'a pas encore une « âme à elle ». L'emploi du démonstratif « cette » dans la phrase « Mais tu vois, cette photo, elle a toute une histoire », nous indique qu'il ne s'agit plus d'une photo quelconque, mais d'un objet d'une importance majeure dans la vie du possesseur. La courte histoire qui suit et qui est enchâssée dans le PDV asserté de Mogadem prouve cette dimension. Le premier plan du discours (entre Mogadem et Idriss), qui contient des indices de personne et de temps du présent, se mêle avec le plan de l'histoire (récit de Mogadem), où la non-personne et les temps du passé nous transportent dans un monde révolu. Cette histoire a son temps et son espace propres, indiqués avec précision : « C'était le 30 avril 1944 », « dans un villages près de Cassino ». Dans l'histoire secondaire, Mogadem va être soumis à l'épreuve de la photo, ce passage se superposant sur les événements de l'histoire principale. Le passage du temps passé (généralement IMP) au présent de la narration et la présence d'une construction nominale exclamative (« Quel massacre ! ») permet au Mogadem de rapprocher le monde raconté de l'instance de discours qu'il partage avec Idriss. L'emploi du présent comme temps de la narration, en alternance avec le PC, sert à transposer le locuteur-énonciateur dans ce souvenir, comme si tout ce qu'il racontait se déroulait devant leurs yeux. Mogadem devient et narrateur et acteur. L'emploi du présent nous assure de la pérennité de ce souvenir particulier dans la mémoire du conteur. Sous le signe d'une prémonition, l'histoire de Mogadem finit par la mort tragique de ses compagnons. Le départ d'Idriss s'avère inévitable, ce passage indiquant non seulement le pouvoir de l'image, mais aussi celui de la superstition.

3. Conclusion

La subjectivité joue un rôle primordial dans la compréhension d'un récit fictionnel. L'identification du point de vue dans un texte narratif devient ainsi d'une importance majeure, dans la mesure où celle-ci nous donne accès aux pensées et perceptions représentés des personnages. C'est à l'aide des instruments fournis par la linguistique textuelle qu'une analyse de ce type pourrait révéler les sentiments les plus cachés, les désirs les plus imperceptibles, les doutes les plus insaisissables des personnages. En fin de compte, le personnage de fiction n'est qu'un miroir cassé dont le lecteur doit coller les morceaux tranchants afin d'en apercevoir l'âme et les instruments de la construction textuelle du point de vue représentent, à l'intérieur de cette métaphore, la colle.

Bibliographie

Texte de référence

TOURNIER, Michel, *La Goutte d'Or*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1985.

Bibliographie critique

- BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- BANFIELD, Ann, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, trad. Veken Cyril, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Tome I, Paris, Gallimard, 1966.
- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Bony Alain (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- FLOREA, Ligia Stela, *Pour une approche linguistique et pragmatique du texte littéraire*, Bucarest, eLiteratura, 2015, pp. 5-23.
- FLOREA, Ligia Stela, « Jeu des points de vue et mise en intrigue dans *L'homme de Londres* de G. Simenon », in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, seria Philologia, n°1, 2007, pp. 193-209.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.
- RABATEL, Alain, *Une histoire du point de vue*, Paris, Klincksieck, 1997.
- RABATEL, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Paris-Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.
- RABATEL, Alain, « La valeur délibérative des connecteurs et marqueurs temporels *mais, cependant, maintenant, alors*, et dans l'embrayage du point de vue », in *Romanische Forschungen*, n°113/2, 2001, pp. 153-169.
- RABATEL, Alain, « Les verbes de perception en contexte d'effacement énonciatif : du point de vue représenté aux discours représentés », in *Travaux de linguistique*, n°46, De Boeck Supérieur, 2003, pp. 49-88.
- RABATEL, Alain, *Argumenter en racontant*, Bruxelles, De Boeck Université, 2004.

RABATEL, Alain, « Le point de vue, une catégorie transversale », in *Le Français Aujourd'hui*, n°151, Armand Colin, 2005, pp. 57-68.

RABATEL, Alain, « Analyse énonciative du point de vue, narration et analyse de discours », in *Filologia Linguística Portuguesa*, n°9, 2007, pp. 345-368.

RABATEL, Alain, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Tome I, *Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.

TODOROV, Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

Christian Cogné, Requiem pour un émeutier. *Autorité, rupture et écriture*

Emanuel Turc

Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract

The purpose of this article is to examine, in a psychoanalytical approach, a traumatizing phase of Christian Cogné's childhood, that he evokes himself in *Requiem pour un émeutier*. We are trying to find a possible origin of his need for literary expression and of his interior resources of artistic creation. This approach is combined with psychological, anthropological and poetic considerations, which reveal some textual spaces and relations, essential for a complete understanding of Christian Cogné's personal and professional evolution.

Keywords

rupture, writing, psychoanalysis, child, adult

Qui est Christian Cogné ? Né à Paris en 1954, il est écrivain, enseignant tout comme spécialiste de la Grèce contemporaine. Sa bibliographie témoigne de sa passion pour ce pays et pour sa culture¹. Il a d'ailleurs enseigné à l'Institut Français d'Athènes. Après des études de psychorééducateur, il travaille dans l'Éducation Nationale, comme instituteur spécialisé suppléant, et ensuite comme professeur de français et d'histoire-géographie en lycée professionnel, où il anime un atelier de théâtre pour ses élèves. Dans *Requiem pour un émeutier*², il retrace son parcours marqué par la violence, la misère, la révolte et la soli-

1. Du même auteur : *La Grèce*, Autrement, 1989 ; *La Crète*, Autrement, 1993 ; *Le roi d'Asiné*, roman, L'Âge d'Homme, 1998 ; *J.F. aux semelles de vent*, roman, Calmann-Lévy, 2004 ; *Toute une nuit au Pirée*, nouvelles, L'Âge d'Homme, 2008.
2. Christian Cogné, *Requiem pour un émeutier*, Paris, Éditions Actes Sud, coll. « Le Préau », 2010. Les références de page entre parenthèses renvoient à cette édition.

tude, dans tous les sens de ces mots. Sous-intitulé *La naissance d'un tiers monde de l'éducation*, le livre renvoie au monde de la banlieue parisienne, où les enseignants traversent quotidiennement des situations extrêmement difficiles. C'est donc le récit autobiographique d'un émeutier, en effet, qui exprime ouvertement son indignation vis-à-vis des dysfonctionnements du système éducatif français. Il dénonce en permanence les abus et les anomalies choisies ou imposées, ce qui ne sera pas sans conséquences sur sa carrière. Le refus manifeste du compromis reste tout de même pour lui un choix conscient et assumé. C'est alors un refus d'une autorité institutionnelle abusive en quelque sorte.

Mais notre but principal dans ce qui suit est d'examiner, dans une approche psychanalytique, une étape traumatisante de l'enfance de Christian Cogné, telle qu'il l'évoque dans son *Requiem pour un émeutier*, pour apercevoir une origine possible de son besoin d'expression littéraire et de ses ressources intérieures de création artistique. Cette approche se conjuguera avec des considérations psychologiques, anthropologiques et poétiques, qui révéleront des espaces et des relations textuelles essentielles pour une compréhension complète du processus de devenir, dans le cas, surtout – de l'enseignant – Christian Cogné. Tous ces éléments mettront en lumière un jeu de voix auctoriale aussi, un jeu identitaire adulte-enfant. Le concept d'autorité, quant à lui, revêtira deux aspects : extrinsèque et intrinsèque.

Remontons alors le fil du temps pour faire connaissance avec le petit Christian, âgé de huit ans. Un jour, une assistante sociale vient voir ses parents pour leur dire que leur fils se bat dans la cour de l'école et qu'il faudrait songer à l'inscrire dans une école spécialisée pour les grands nerveux. Ils acceptent, en croyant bien faire. Ils ne savent pas qu'il s'agit d'un asile pour gamins souffreteux, turbulents et pour les cas sociaux, un établissement destiné aux enfants que la société juge anormaux³. Le tout début du récit recrée la réalité quotidienne bouleversante de cette maison de correction, où le petit garçon doit subir une autorité répressive et toujours abusive :

Genèse

1963 : il avait neuf ans. Il devait entrer en CM2 mais une assistante sociale en décida autrement. On lui prescrivit un séjour dans *l'École du plein air*, qui par son fonctionnement s'apparentait à une maison de correction. Le matin, la douche obligatoire, grands et petits à poil par les grands froids : eau chaude puis glacée en alternance pour calmer les nerfs. Puis la mixture infâme à base de chicorée dans de grands bols que les anciens disaient remplis de bromure.

3. Christian Cogné, *Requiem pour un émeutier*, op. cit., p. 228.

Les salles où des instituteurs spécialisés lisaient leurs journaux tandis que les gosses s'amusaient comme ils le pouvaient : boulettes de papier, crottes de nez lancées sur le cou gracile des petits, cocottes en papier... Le petit garçon était arrivé en cours d'année et ignorait ce que signifiait la pédagogie différenciée. Il s'approcha du maître qui visiblement agacé replia son journal sur le bureau. « Qu'est-ce que tu veux ? – Je veux travailler, monsieur. ». Il le toisa comme s'il s'agissait d'une espèce d'homuncule et lui désigna les boîtes au fond de la salle où il pourrait trouver des fiches de travail, des exercices qu'il ne corrigerait jamais. L'enfant retourna s'asseoir dans le brouhaha des grands et des petits tous mélangés. À les voir agir ainsi, insouciant de leur avenir, il se mit à pleurer car il eut peur, mais une peur viscérale, de devenir idiot. Il se renferma sur lui-même. Au moment de la sieste obligatoire, les coups de martinet pleuvaient sur lui parce qu'il ne pouvait dormir du côté droit, et qu'il fallait que toutes les têtes du dortoir fussent alignées vers le mur de droite... Quelquefois il parvenait à s'échapper et gagnait la clôture. Il y accrochait ses doigts, se suspendait, tapait des pieds contre le grillage... [...] Il perdit peu à peu l'usage de la parole et devint violent comme tous les autres. (pp. 9-10)

Nous retrouvons dans cet incipit une de ses fonctions générales essentielles : intéresser, c'est-à-dire susciter la curiosité du lecteur⁴. Pour cela, le texte laisse d'emblée présager un conflit, qui est à la fois intérieur et extérieur. Cogné parle de l'enfant qu'il a été à la troisième personne et, donc, s'efface tout à fait comme producteur de son discours. Du point de vue de la linguistique discursive, il adopte alors ce que Benveniste appelle le « style de l'histoire »⁵, caractérisé par l'annulation de toute marque personnelle. Le narrateur se considère comme un « il », un être historique qui existe en tant qu'acteur des événements. C'est aussi manifester l'aliénation qu'apporte l'écriture de soi, en faisant du « moi » un autre, « une sorte d'être de langage »⁶, devenu étranger à celui qui l'a créée. D'une perspective psychologique, il voudrait, peut-être, éviter un rapprochement douloureux avec l'enfant qui subsiste en lui. En avançant vers la psychanalyse, il convient d'évoquer les travaux de Freud sur le « clivage du moi »⁷. La genèse du « moi » est décrite comme le fusionnement pro-

4. Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Cours », 3^e édition, 2010, p. 19.

5. Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue » in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, p. 41.

6. *Ibid.*

7. Sigmund Freud, « La scission du moi dans le processus de défense », [En ligne], traduit par Thierry Simonelli, URL : <http://www.psychanalyse.lu/articles/FreudScission.htm>, consulté le 16 novembre 2015.

gressif de plusieurs pulsions contradictoires. Le sujet serait donc un être divisé en instances multiples : le « surmoi »⁸, qui a une fonction de censure, le « ça »⁹, qui manifeste les tendances inconscientes refoulées, et le « moi »¹⁰, qui a le rôle de médiateur entre les deux, et représente les intérêts de la totalité de la personne. La coexistence de ces trois instances fait de l'individu un être profondément conflictuel, d'où, peut-être, le « saisissement créateur »¹¹.

Didier Anzieu met ce processus d'éveil créatif en liaison avec le phénomène de rupture, considéré sous deux aspects : actuelle et ancienne. Une crise déclenchée par une rupture actuelle tend à exercer un effet traumatique sur l'appareil psychique de l'individu, dans la mesure où elle fait vivre des ruptures anciennes¹². Ces dernières, dit Anzieu, sont d'autant plus graves que l'appareil psychique de l'enfant n'était pas suffisamment développé pour contenir la désorganisation consécutive : montée de l'angoisse, de la haine destructrice, de la terreur de l'abandon, envahissement par des fantasmes catastrophiques ou inhibitions de fonctions mentales¹³. Nous parlons donc d'une reviviscence de certaines ruptures précoces – comme la séparation des parents –, qui ont entraîné des atteintes durables des sentiments d'unité et de continuité de soi, selon le psychanalyste¹⁴. Il reste une question : de quelle rupture actuelle pourrait-il s'agir dans le cas de Christian Cogné ? Rappelons-nous qu'il travaille dans le « tiers monde de l'éducation », la banlieue parisienne, où il se heurte jour après jour à l'humiliation et à la violence. Il subit même de graves violences. Travailler quotidiennement dans ces conditions extrêmement difficiles peut certainement déclencher des crises personnelles très sérieuses, donc des ruptures. Alors, il souffre à cause de son manque d'autorité. Mais revenons maintenant à la crise ancienne, celle de l'enfance, telle que l'extrait reproduit au début décrit.

Au sens de Sigmund Freud, ce serait la représentation d'un « travail de deuil »¹⁵, c'est-à-dire, dans ce contexte, une réaction à la perte de la liberté.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre. Essai psychanalytique sur le travail créateur*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 95.

12. *Ibid.*, p. 21.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*, pp. 21-22.

15. Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », in *Sociétés. Revue des sciences humaines et sociales* [En ligne], 2004/4 (n°86), *Mélancolie sociale*, Louvain-la-Neuve, Éditions De Boeck Supérieur. URL : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SOC_086_0007, consulté le 16 novembre 2015.

L'enfant est obligé de rompre les liens résultant de ses investissements libidinaux sous la dure contrainte du principe de réalité, opposé au principe de plaisir¹⁶. Toutes les étapes de ce phénomène se retrouvent dans le cas en discussion : le refus, la colère, la dépression, la régression et la fin du deuil¹⁷. Le refus est causé par un choc de tout l'organisme devant la brutalité de la perte : « [...] il se mit à pleurer car il eut peur, mais une peur viscérale, de devenir idiot. » (pp. 9-10). La colère est en rapport avec la décharge émotionnelle entraînée par cette inacceptation de la perte : « Le petit émeutier donne des coups de pieds de plus en plus violents contre le grillage, et ainsi modifie-t-il son environnement. » (p. 68). La phase suivante, la dépression, se traduit par solitude, isolation et désintérêt : « Il se renferma sur lui-même. [...] Il perdit peu à peu l'usage de la parole et devint violent comme tous les autres. » (p. 10). La régression, ensuite, est un travail de détachement, qui mène à l'acceptation de la perte et, donc, à une réorganisation de son système de valeurs : « Et soudain, il lui arriva quelque chose d'extraordinaire en fixant le ciel : une sensation d'abandon qui le projetait à une distance vertigineuse. » (p. 10). La fin du deuil est une période de rétablissement où le « moi » redevient libre, mais cela ne veut pas dire qu'il redevient comme avant. Le deuil est une blessure qui guérit, mais qui laisse des traces, des cicatrices : « Lorsqu'il eut vingt ans, il voyagea et crut aux métamorphoses. [...] Mais nul ne peut écrire, même en marge, avec la trace de ses pas. » (p. 10).

Le « saisissement créateur »¹⁸ peut donc surgir à l'occasion d'une crise intérieure qui, selon Didier Anzieu, peut mettre le futur créateur, souvent la nuit, dans un état de « transe corporelle, d'angoisse blanche, d'extase quasi hallucinatoire, de lucidité intellectuelle aiguë. »¹⁹. Le sujet, pour adopter la terminologie psychanalytique, en enregistre le contenu, sans avoir forcément cherché à le provoquer. Cette crise peut advenir aussi comme le résultat d'un intense travail préparatoire, appelé « incubation », plus fréquente dans la création scientifique, ou comme accomplissement d'un désir de créer jusque-là déçu. Son contenu psychique s'étend de la représentation unique, dotée d'une grande vivacité, à une avalanche de sensations, d'émotions et d'images. Tout se passe à la « périphérie du psychisme »²⁰ – « poche marsupiale où va s'accomplir la ges-

16. *Ibid.*

17. *Ibid.* Les brèves descriptions de ces phases, dans ce qui suit, ont cette même source.

18. Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre...*, *op. cit.*, p. 95. Toutes les idées de ce paragraphe ont cette même source.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 96.

tation de l'œuvre. »²¹. Voilà donc une possible explication du penchant que l'homme Christian Cogné a pour l'expression littéraire, et de la manière dont le processus créateur vient à l'existence dans son cas. L'École du plein air, cet asile d'enfants, reste pour lui le lieu d'une rupture brutale qui marque son développement psychique et émotionnel. Déclenchée à nouveau et corroborée par les crises de la maturité, cette rupture, avec les conséquences dont nous avons parlé, détermine son éveil créatif et génère en permanence ses ressources de création artistique.

Au lieu de correspondre à une « hétérotopie de crise »²², pour appliquer la grille conceptuelle de Michel Foucault²³, cette école présente les caractéristiques d'une « hétérotopie de déviation »²⁴, c'est-à-dire un lieu où l'on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Dans la même perspective anthropologique, celle de Marc Augé cette fois-ci, il est question d'un établissement qui se veut, en théorie, un « lieu anthropologique »²⁵ mais qui est, en réalité, un « non-lieu »²⁶. Le premier est défini comme un espace que l'homme incorpore à son identité, dans lequel il peut rencontrer d'autres personnes avec qui il partage des références sociales. Il est identitaire, relationnel et historique²⁷. Le « non-lieu », quant à lui, est un espace promis à l'individualisme solitaire, au passage, au provisoire, à l'éphémère. Il « ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude »²⁸. Parmi les conséquences de l'expérience du non-lieu, il y a la fuite, chez soi ou ailleurs, la peur, de soi ou des autres, et la révolte contre les valeurs établies²⁹. Le fragment

21. *Ibid.*

22. Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1984, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. [En ligne]. URL : <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>, consulté le 14 octobre 2015.

23. L'hétérotopie est un concept forgé par Michel Foucault. Dans un sens large, celui auquel nous nous rapportons, c'est un lieu à l'intérieur d'une société qui obéit à ses règles spécifiques. Il s'agit des espaces destinés à accueillir un type d'activité, comme : les stades, les lieux de culte, les parcs d'attractions, les collèges et, par extension, nous le croyons, tous les genres d'établissements éducatifs. Ces espaces sont utilisés aussi pour la mise à l'écart, comme dans les cas des maisons de retraite, des asiles ou des cimetières.

24. Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1984, *op. cit.*, p. 48.

25. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 68.

26. *Ibid.*, p. 100.

27. *Ibid.*, p. 68.

28. *Ibid.*, p. 101.

29. *Ibid.*

citée au début – l’incipit du récit – confirme ces manifestations induites par l’immersion, malgré soi, de l’enfant Christian Cogné dans un tel non-lieu.

À la fin du récit, l’adulte retourne à ce « lieu de dressage » (p. 228) pour se rencontrer avec son passé et avec lui-même, une rencontre qui est aussi une réconciliation. Voyons un de ces moments de dédoublement, et ensuite, ses significations profondes :

Je le vois ! Le petit émeutier se dissimule derrière un arbre devant l’ancienne école. Alors, je tente la traversée pour le rejoindre après trente années d’absence. Mais au moment où je crois l’atteindre, lui, c’est l’écorce de l’arbre que je touche. Le vent se lève brusquement et le bruissement des feuilles attire mon regard. Il est caché dans la ramure, son visage se décompose sur chaque feuille qui renvoie un éclat de lumière. Je rejoins le petit émeutier, l’enfant que j’étais et ainsi je clos un récit. [...] Le petit émeutier, lui, et tant d’autres avaient besoin d’une étincelle, non pour brûler la mèche, mais pour s’inventer. (pp. 230-232)

L’adulte assume donc l’enfant qu’il a été, mais il n’essaie pas de l’étouffer, de réprimer son image. Au contraire, il le libère, prend ses distances avec lui, pour pouvoir ainsi soulager ses tourments. Il lui permet même de l’accompagner pendant toute sa carrière didactique : « Avant de te rejoindre, petit ! et te faire sortir à jamais de cette maison de correction, il m’a fallu enseigner pendant trente ans et multiplier par mille... » (p. 11). Ce qui entraîne la question suivante : « Cet homme aurait-il enseigné sous le signe du double, en loyauté vis-à-vis de sa propre enfance ? » (p. 231). La réponse est « oui ». Et qu’est-ce que cela veut dire ? Tandis que la plupart des enseignants essaient de fuir ces endroits anxiogènes que sont les établissements difficiles, abandonnés par la société et oubliés par l’État, le professeur Cogné reste dans cet enfer social, à côté de ces générations ignorées, pour démontrer que, là aussi, il est possible de faire de petits miracles. Pourquoi persévère-t-il dans ce milieu malgré tout ce qu’il endure ? « En loyauté vis-à-vis de propre enfance » (p. 231), voici la/sa réponse. En ce sens, il cite aussi le propos de Marcel Postic sur la relation éducative :

Vouloir former un être, c’est chercher à se former soi-même, profiter d’un double pour se connaître et pour agir sur soi, mais c’est aussi accepter de se détacher de soi pour vivre dans l’autre, et surtout de se voir partir dans un autre, non plus en se jugeant soi-même dans la course, mais en appréciant l’allure propre de celui qui prend seul son chemin.³⁰

30. Marcel Postic, *La Relation éducative*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, cité par Christian Cogné, *Requiem pour un émeutier*, op. cit., p. 231.

Il y a donc une convergence parfaite entre les deux visions de l'enseignement, celle de Christian Cogné et celle de Marcel Postic. Le « petit émeutier » avance pas à pas avec le « grand émeutier » pendant trente ans, pour se connaître, se former et se libérer l'un l'autre, et pour qu'ils puissent, ensemble, donner de la lumière aux milliers d'autres comme eux, qui « ont besoin d'une étincelle [...] pour s'inventer. » (p. 232). Autrement dit, ils ont besoin qu'on leur révèle les portes d'un imaginaire dont ils se croient dépourvus³¹, comme le dit Christian Bonrepaux en définissant le principe de base de l'enseignement dispensé par le « grand émeutier ». Et c'est justement ce que le professeur Cogné fait par sa manière d'enseigner la littérature.

La fin du récit est donc – et nous entamons maintenant une brève analyse poétique – dans une relation herméneutique très complexe avec le début. Pour appliquer la grille d'Andrea Del Lungo, nous avons affaire ici à trois types de relation entre les deux « frontières textuelles »³², l'incipit et l'excipit. Il y a tout d'abord une « relation de continuité »³³, car « la fin actualise de manière logique et cohérente, voire symétrique, le sens initial »³⁴. Le récit commence par l'évocation du « petit émeutier » dans la maison de correction de Vitry-sur-Seine, et se clôt avec le même tableau, déterminant pour l'ensemble des faits relatés. Nous identifions ensuite une « relation de déplacement »³⁵, ce qui veut dire que « la fin réactualise les possibles sémantiques du début, mais les infléchit vers d'autres significations. »³⁶. Le titre, *Requiem pour un émeutier*, reçoit alors à la fin une nouvelle référence : il ne s'agit plus uniquement du professeur émeutier, celui qui dénonce avec virulence, à tous les niveaux, les dysfonctionnements du système, même si cela entraîne des conséquences néfastes sur sa carrière. Il est également question du « petit émeutier » (p. 67), celui qui « donne des coups de pied de plus en plus violents contre le grillage » (p. 67), ne supportant plus le traitement inhumain à l'école du Moulin-Vert :

31. Christian Bonrepaux, « *Requiem pour un émeutier*, de Christian Cogné : les larmes de Kahina » [En ligne], URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/09/16/requiem-pour-un-emeutier-de-christian-cogne_1411995_3260.html, consulté le 27 novembre 2015.

32. Andrea Del Lungo, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », in Andrea Del Lungo (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2010, p. 8.

33. *Ibid.*, p. 18.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 19.

36. *Ibid.*

Je ne pleure plus, j'enrage, je cogne contre ce foutu grillage, je voudrais m'échapper des coups que nous infligent les surveillants, du racket des grands qui nous attrapent par le cou chaque matin et nous menacent de nous étrangler, et de choses pires encore si nous n'apportons pas de l'argent ou des objets de valeur : montres, bijoux... Je veux foutre le camp les dents et les poings serrés. Courir sur la N7. Fuir la casse automobile qui me renvoie mon image d'enfant à la casse. (p. 228)

Cette image finale du « petit émeutier » cognant contre le grillage, essayant désespérément de s'échapper, apparaît systématiquement pendant le récit, en faisant toujours irruption dans le quotidien : en classe, lors d'une réflexion ou dans n'importe quel autre moment.³⁷

Enfin, le troisième type de relation herméneutique identifiée est la « relation de dévoilement »³⁸, qui suppose que « la fin se charge de révéler ce qui n'était pas dit, en donnant un sens rétrospectif à l'ensemble du texte »³⁹. Comme nous l'avons déjà montré plus haut, l'évocation du « petit émeutier » à la toute fin du récit change dans une certaine mesure le regard que le lecteur porte sur le témoignage qu'il vient de lire, et explique la persévérance acharnée du professeur Cogné dans l'exercice de son métier. En rapport avec l'incipit, l'incipit en question est donc, selon Andrea Del Lungo, « une mise en réserve du sens »⁴⁰ ou une attente.

Nous avons donc analysé une étape traumatisante de l'enfance de Christian Cogné par une approche plurielle. Les théories psychanalytiques de Sigmund Freud et de Didier Anzieu autour du phénomène de rupture constituent une clé d'explication scientifique de son besoin d'expression littéraire et de ses ressources intérieures de création artistique. Cette piste d'analyse est corroborée par la perspective anthropologique sur l'espace handicapant qu'est l'École du plein air. Nous avons finalement étudié les différents types de relation herméneutique entre le début et la fin du récit, pour en extraire toutes les significations et pour découvrir ainsi les motivations profondes de l'enseignant Christian Cogné dans l'exercice de son métier. La conclusion de cette prospection littéraire est nette : rupture, écriture et enseignement s'inter-déterminent dans le cas de cet écrivain. Tous ces éléments discutés nous ont révélé aussi un jeu

37. Voir les pages 11, 67-68, 85, 228 et 230-232 de *Requiem pour un émeutier*, *op. cit.*

38. Andrea Del Lungo, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », *art. cit.*, p. 19.

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*, p. 17.

de voix auctoriale, un jeu identitaire adulte-enfant, ainsi qu'une émergence duale du concept d'autorité.

Bibliographie

Texte de référence

COGNÉ, Christian, *Requiem pour un émeutier*, Paris, Éditions Actes Sud, coll. « Le Préau », 2010.

Bibliographie critique

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre. Essai psychanalytique sur le travail créateur*, Paris, Éditions Gallimard, 1981.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard, 1974.

BONREPAUX, Christian, « Requiem pour un émeutier, de Christian Cogné : les larmes de Kahina » [En ligne], URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/09/16/requiem-pour-un-emeutier-de-christian-cogne_1411995_3260.html, consulté le 27 novembre 2015.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, 1984, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. [En ligne]. URL : <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>, consulté le 14 octobre 2015.

FREUD, Sigmund, « La scission du moi dans le processus de défense », traduit par Thierry Simonelli. [En ligne]. URL : <http://www.psychanalyse.lu/articles/FreudScission.htm>, consulté le 16 novembre 2015.

FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », in *Sociétés. Revue des sciences humaines et sociales*, 2004/4 (n°86), *Mélancolie sociale*, Louvain-la-Neuve, Éditions De Boeck Supérieur. [En ligne]. URL : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SOC_086_0007, consulté le 16 novembre 2015.

JOUE, Vincent, *Poétique du roman*, 3^e édition, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Coursus », 2010.

LUNGO, Andrea Del, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », in Andrea Del Lungo (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2010.

POSTIC, Marcel, *La Relation éducative*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

Marguerite Yourcenar, lectrice de Jorge Luis Borges

Anamaria Lupan

Université Babeş-Bolyai
Université Clermont-Auvergne

Abstract

Marguerite Yourcenar dedicates a tribute essay to Jorge Luis Borges in 1987, one year after his death. “Borges ou le Voyant” is an offline self-portrait where the essayist presents himself slantwise; the elective affinities of the Belgian writer for the Argentinian writer appear both in the structure and in the content of the essay. Yourcenarian aesthetic features abound: completeness, the presence of the body, the temptation to correct possible mistakes, etc. Borges is the last great voice of universal literature presented by Marguerite Yourcenar; it would, therefore, be a literary testament.

Keywords

self portrait, tribute, lection, portrait

Marguerite Yourcenar commence à lire les œuvres de Jorge Luis Borges à la fin de sa vie, dans les années quatre-vingts. Elle admire son écriture et décide de lui consacrer une étude, « Borges ou le Voyant », dans ses essais de la Pléiade ; ce geste définit l'esthétique yourcenarienne : les « bornes culturelles »¹ de son trajet intellectuel retrouvent à peu près toutes leur portrait dans les écrits

1. Dans ses essais critiques Marguerite Yourcenar parle des écrivains qui l'ont formée et qu'elle a beaucoup admirés ; des poètes et des prosateurs de toutes les époques et de tous les coins du monde se retrouvent dans une bibliothèque des grandes voix littéraires. Les œuvres d'Agrippa d'Aubigné, Thomas Mann, Selma Lagerlöf, Oscar Wilde, Constantin Cavafy, etc. sont analysées dans les essais yourcenariens ; ces auteurs canoniques ou classiques donnent l'impression que l'essayiste se propose de se forger un chemin vers la gloire à travers ces lectures. En lisant les grands, elle apprend des leçons d'écriture mais aussi elle se propulse dans leur famille.

de la romancière. Essai-hommage, paru en 1987, un an après la mort du grand écrivain argentin, survenue en 1986, ce texte est une synthèse de l'œuvre borgésienne. Si Jorge Luis Borges est la dernière grande voix de la littérature sur laquelle Marguerite Yourcenar s'arrête, peut-on voir dans ce portrait littéraire un autoportrait en oblique ? Pour répondre à cette problématique plusieurs aspects sont à envisager ; tout d'abord, il faut identifier les éléments de l'œuvre et de la vie borgésienne retenus dans l'essai yourcenarien ; puis les images récurrentes du texte doivent être analysées afin de rendre visible son centre d'intérêt et arriver, enfin, à identifier et à examiner les traits yourcenariens présents dans l'étude sur l'œuvre borgésienne. Le portrait glisse doucement vers l'autoportrait.

Les recherches² consacrées à ces deux grands lecteurs ont déjà mis en évidence les éléments communs qui les définissent : le goût précoce pour les littératures classiques, l'acte d'écrire lié à l'acte de lire, le goût précoce pour les voyages, la vocation d'universalité, la littérature difficile d'accès, l'intérêt pour les religions orientales, spécialement pour le bouddhisme³. Dans le présent

2. Des critiques ont consacré des études à ces deux auteurs ; Jean Pierre Castellani qui publie l'article « Une lecture de Jorge Luis Borges » dans *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, actes du colloque international de Modène, Parme et Bologne (5-8 mai 1999), textes réunis par Carminella Biondi, François Bonali Fiquet, Maria Cavazzuti et Elena Pessini, Tours, SIEY, 2000 ; Maria-José Vazquez de Parga avec « Lecture de Jorge Luis Borges et de Marguerite Yourcenar à travers le miroir » paru dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, actes du colloque international de Mendoza (4-7 août 1994), textes réunis par Rémy Poignault avec la collaboration de Blanca Arancibia, SIEY, Tours, mai 1997. Catherine Golieth parle de la réécriture comme d'un autre élément d'affinité entre ces deux auteurs dans son étude « Yourcenar et Borges : conditions et effets de dichroïsme de la réécriture » in *Bulletin de la Société d'études internationales yourcenariennes*, n° 20, décembre 1999, pp. 173-189.
3. Marguerite Yourcenar découvre très tôt l'Orient ; son premier contact esthétique avec cet espace culturel a lieu à l'âge de onze ans, lorsqu'elle visite le musée Guimet. Elle voyage en Orient à la fin de sa vie, dans les années quatre-vingts, accompagnée par Jerry Wilson. Toutefois, le mûrissement de l'Orient dans l'esprit de Marguerite Yourcenar est livresque ; dans la « Chronologie » des *Œuvres romanesques* [Marguerite Yourcenar, avant-propos de l'auteur. Chronologie, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1982], rédigée par elle-même, elle nous apprend qu'entre 1922-1926 elle « effleure pour la première fois des traductions de textes de l'Inde et de l'Extrême-Orient. » (p. XVI). Plus tard, elle consacrera plusieurs textes à la culture et à la civilisation orientale ; citons, à titre d'exemple : *Nouvelles orientales*, *Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la Gita-Govinda*, *Approches du tantrisme*, etc. Jorge Luis Borges écrit, à son tour, un livre très documenté sur le bouddhisme : Jorge Luis Borges et Alicia Jurado, *Qu'est-ce que le bouddhisme ? [Qué es el budismo ?]*, traduit de l'espagnol par Françoise Marie Rosset, Paris, Gallimard, 1979.

article la question principale portera sur la notion d'influence, ou, autrement dit, sur les affinités électives d'entre Marguerite Yourcenar et Jorge Luis Borges.

Chose assez étrange dans le parcours yourcenarien, l'écrivaine se dirige vers les œuvres borgésiennes après l'avoir rencontré physiquement ; elle reste stupéfiée par sa posture à côté de sa femme, Maria, et décide de le lire ; de plus, elle bénéficie des conseils de la traductrice argentine Silvia Baron Supervielle⁴ qui l'encourage à faire la lecture de Borges. Le moment de la rencontre entre ces deux grandes personnalités de la culture universelle est relaté, d'ailleurs par Silvia Baron Supervielle : « Elle avait rencontré Borges à New York, et l'admirait. Sa figure de prophète au bras de Maria, cette jeune femme "douce, discrète et ravissante", l'avait énormément frappée. Mais elle n'avait pas encore lu ses livres. »⁵. La posture de l'écrivain l'a déterminée à commencer à lire les écrits borgesiens ; la présence et l'importance du corps seront visibles, d'autre part, dans tout l'essai sur Borges. Dans sa « Chronologie »⁶, Marguerite Yourcenar ne mentionne pas le moment de leur rencontre ; elle ne parle que de sa visite à Genève « six jours avant sa fin. »⁷.

L'exhaustivité yourcenarienne apparaît dans sa manière de lire cet auteur ; elle se procure tous les ouvrages parce qu'elle aime « tout connaître, tout savoir, s'informer de tout » avant de donner son avis sur un sujet. Silvia Baron avoue trouver à sa prochaine visite tous les livres de Borges chez Marguerite Yourcenar ; l'inventaire des livres de la bibliothèque de la Petite Plaisance fourni par Yvon Bernier⁸ présente la diversité des ouvrages qui y sont conservés ; parmi les livres

4. Silvia Baron Supervielle, *Une reconstitution passionnelle. Correspondance 1980-1987*, édition établie, annotée et commentée par Achmy Halley, avant-propos de Silvia Baron Supervielle, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2009.

5. *Ibid.*, p. 18.

6. *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. XXXVII.

7. *Ibid.*

8. C'est en 2004 qu'Yvon Bernier publie l'*Inventaire de la bibliothèque de Marguerite Yourcenar* (Clermont-Ferrand, SIEY, 2004). L'inventaire des livres de Jorge Luis Borges de la Petite Plaisance est important : il donne une idée plus claire de la volonté yourcenarienne de ne rien omettre lors d'une recherche ; on se propose de citer la répartition des écrits borgesiens tels qu'ils apparaissent chez Yvon Bernier : dans la Bibliothèque du cabinet de travail, la bibliothèque à droite de la porte du bureau et adossée au mur séparant celui-ci du living se trouve : 3309. Borges, Jorge Luis et Vasquez, M.E. *Essai sur les littératures médiévales germaniques*. Traduit de l'espagnol par Michel Maxence. Paris, Christian Bourgois éditeur, 1981, 237 p. (p. 184) ; dans la bibliothèque entre la fenêtre et le placard, à gauche du fauteuil et de la table de travail de Marguerite Yourcenar (p. 211) il y a 3763. Borges, Jorge Luis. *Œuvre poétique 1925-1965*. Mise en vers français par Ibarra. Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1970, 217 p. ; 3764. Borges, Jorge Luis. *Livre de préfaces*. Traduit

de Borges il y a des livres de prose et des livres de poésie ; de plus, il y a des livres en espagnol, des éditions bilingues mais aussi des traductions en français.

Même si l'écrivaine n'avait pas lu les œuvres borgésiennes, elle connaissait déjà la culture argentine à travers ses lectures. En 1928 elle écrit l'article « À un ami argentin qui me demandait mon opinion sur l'œuvre d'Enrique Larreta » qu'elle reprend en 1971 où elle parle de sa lecture précoce du roman *La Gloire de don Ramire* ; ce texte ne paraît qu'en mars 1935 dans *La Revue argentine* sous le titre « Éloge de Don Ramire ». Toutefois, sa connaissance livresque d'Argentine est fondée sur des stéréotypes, comme le montre Blanca Arancibia dans son étude « Marguerite Yourcenar y la Argentina »⁹. Comme elle n'avait pas visité ce coin du monde et comme elle était assez jeune lors de la rédaction de ce texte, on peut comprendre la présence des clichés dans la vision yourcenarienne.

Le texte sur Jorge Luis Borges montre une image inédite de l'auteur ; dès le titre les lecteurs sont surpris ; Marguerite Yourcenar s'explique plus tard sur ce syntagme : « Quand j'écris "Borges ou le Voyant", ne prenez pas cette formule pour un simple paradoxe. »¹⁰. Formule déconcertante, parce que les

de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset. Suivi de Essai d'autobiographie. Traduit de l'anglais par Michel Seymour Tripiet. Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1980, 293 p. ; 3765. Borges, Jorge Luis. *L'auteur et autres textes – El hacedor*. Édition bilingue. Traduit de l'espagnol par Roger Caillois. Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1979, 279 p. ; 3766. Borges, Jorge Luis. *La Rose profonde – La monnaie de fer, Histoire de la nuit*. Avertissement, notes et mise en vers français par Ibarra. Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1983, 195 p. ; 3767. Borges, Jorge Luis. *Enquêtes 1937-1952*. Traduit de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou. Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1980, 312 p. ; 3768. Borges, Jorge Luis. *Conférences*. Traduit de l'espagnol par Françoise Rosset. Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, 221 p. ; 3769. Borges, Jorge Luis. *Le Livre de sable*. Traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset. Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1978, 151 p. ; 3770. Borges, Jorge Luis. *L'Aleph*. Nouvelles traduites de l'espagnol par Roger Caillois et René L.F. Durand. Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1976, 223 p. ; 3771. Borges, Jorge Luis. *L'auteur et autres textes – El hacedor*. Édition bilingue. Traduit de l'espagnol par Roger Caillois. Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1986, 223 p. ; 3772. Borges, Jorge Luis. *La Cifra*. Madrid, Alianza Editorial, 1982, 107 p. ; 3773. Borges, Jorge Luis. *Neuf essais sur Dante*. Préface d'Hector Bianciotti. Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1987, 121 p. ; 3774. Borges, Jorge Luis. *L'Or des tigres*. Avertissement, notes et mise en vers français par Ibarra. Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1982, 258 p. ; 3775. Borges, Jorge Luis. *Le Rapport de Brodie*. Traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, 159 p.

9. Blanca Arancibia, « Marguerite Yourcenar y la Argentina » in *Boletín C.E.L.F. 1 Marguerite Yourcenar*, Mendoza, 1992, pp. 17-24.
10. Marguerite Yourcenar, « Borges ou le Voyant » in *Essais et mémoires*, avant-propos de l'éditeur, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 571.

lecteurs savent que l'écrivain a souffert de la cécité, elle n'est pas tout à fait « un simple paradoxe » comme nous avoue l'essayiste ; cette structure indique l'arrivée dans un autre registre, dans l'univers de la religion orientale où l'attention, la vue, ne tiennent pas de l'œil. « Voyant » signifierait la compréhension profonde de la vie et de soi et Borges mérite cette épithète parce qu'il « vit l'un et l'autre »¹¹. Le titre répète en filigrane la leçon esthétique apprise à la guerre : les métaphores ont un pouvoir d'expression infini¹². Marguerite Yourcenar semble se proposer de présenter une nouvelle facette de l'auteur argentin. De plus, le Borges yourcenarien est très proche de son personnage Hadrien : ils ont le même regard profond. Dans l'essai, les paroles d'Hadrien sont liées à un épisode de la vie de l'écrivain argentin ; en présentant la gloire tardive de Borges, Marguerite Yourcenar cite les mots de son empereur « “Ma vie, où tout arrivait tard, le pouvoir, le bonheur aussi” »¹³.

Avant de paraître en volume, ce texte a représenté une conférence donnée à Harvard le 14 octobre 1987 ; il fait partie du recueil *En pèlerin et en étranger* qui contient des textes divers, écrits entre 1929 et 1987, fermant le volume. Texte d'hommage, celui-ci est une synthèse de la vie et de l'œuvre borgésienne.

Le rythme est celui du conte ; Marguerite Yourcenar n'adhère pas à des courants de pensée et ne se propose pas d'examiner des théories littéraires ou des concepts abstraits. Le texte débute par la légende du poète aveugle, légende présente chez tous les peuples, et finit par le constat général que « *La vida es un sueño*. »¹⁴ ; la circularité du texte montre d'une part sa cohérence – il arrive au point de départ – et d'autre part, tant par l'emploi du motif du poète aveugle que par l'utilisation de la métaphore de la vie comme rêve, *topoi* de la littérature universelle, la possibilité d'inscrire Jorge Luis Borges dans la grande histoire littéraire. D'ailleurs, pour souligner l'universalité et la grandeur de l'écrivain, Marguerite Yourcenar fait appel à de multiples analogies ; elle passe en revue les peuples qui ont conservé cette image archétypale du poète aveugle ; elle semble apparaître en Inde, chez les bardes scandinaves et chez les rhapsodes grecs ; des écrivains qui ont parlé de la vie comme rêve sont cités ; cette métaphore a déjà été illustrée par Calderón, Shakespeare et Pindare. Des parallèles et des comparaisons structurent le texte dans la manière typiquement yourcenarienne, tout en faisant preuve du réseau humain universel.

11. *Ibid.*, p. 572.

12. À voir sur ce sujet « Carnets de notes, 1942-1948 » in *Essais et mémoires*, *op. cit.*

13. *Essais et mémoires*, *op. cit.*, p. 577.

14. *Ibid.*, p. 593.

Du point de vue du contenu, la narration des épisodes de l'expérience de vie de l'écrivain argentin se mêle à des analyses de sa poésie et de sa prose ; ces expériences de vie sont en quelque sorte des confessions de l'essayiste où elle se montre fière d'avoir rencontré cette grande figure de la littérature. De plus, ils ont le rôle de déconcentrer le lecteur, de le surprendre parce que l'auteur y apparaît comme une voix qui se soustrait aux préjugés ; tout d'abord, Borges ne perçoit pas l'aveuglement comme une condition tragique de son existence : « Être aveugle ne signifiait pas d'ailleurs, m'expliquait-il, le noir tragique qu'on imagine. »¹⁵ ; l'écrivain argentin a une opinion étonnante aussi sur le sujet de son exil : « Tout comme la cécité, l'exil semble lui être apparu moins comme un malheur que comme une nouvelle affirmation. »¹⁶. Par la relation de ces anecdotes Marguerite Yourcenar veut-elle faire voir un Borges inédit ? Peut-être l'inscrit-elle dans le spectre des poètes optimistes, pleins d'espérances et solaires. Il réussit à vivre dans un registre plus profond et plus riche : il possède ses souvenirs et ceux « d'hommes qui virent avant lui »¹⁷. Il est un « voyant ».

Le discours comprend un grand nombre de phrases générales ; il y a des maximes sur la puissance du destin¹⁸, du *fatum* ou sur l'histoire complexe qui change sans cesse. Cependant, malgré le discours universellement valable, le dialogue avec le lecteur est plus que visible ; à maintes reprises le destinataire du texte est convoqué ; le « nous » sous diverses formes donne la sensation que Marguerite Yourcenar voit dans le lecteur un vrai partenaire de conversation et qu'elle se propose de le convaincre de ses idées : « Souvenons-nous », « mettons, si vous le voulez bien », etc. Texte de présentation, l'essai se veut aussi un texte argumentatif : il veut apporter une nouvelle image de l'écrivain et pour y arriver il a besoin de preuves.

Certainement, texte composite, mais qui est traversé par des images récurrentes qui le structurent. La métaphore filée de l'aveuglement revient sous différentes facettes dans l'essai. Les yeux, la vue, l'absence des yeux, etc. sont questionnés et analysés¹⁹ tant dans la vie que dans l'œuvre borgésienne. L'intérêt de

15. *Ibid.*, p. 572.

16. *Ibid.*, p. 579.

17. *Ibid.*, p. 574.

18. « Notre destin est à nous ; il est si bien à nous qu'il nous façonne et nous détruit. Mais nous oublions pas qu'il est aussi à d'autres... », *Essais et mémoires, op. cit.*, p. 573.

19. L'isotopie de la vue est très riche dans l'essai ; nous lisons par exemple des structures comme : « le poète aveugle » (p. 571) ; « privés d'yeux » (p. 571) ; « l'Aveugle » (p. 571) ; « homme aux yeux intacts » (p. 571 – Aristote) ; en parlant d'Aristote « le vagabond aveugle » (p.

Marguerite Yourcenar pour la maladie, pour la souffrance, apparaît aussi dans cet essai ; par l'illustration de ce sujet, elle n'adhère pas aux pensées macabres mais plutôt elle recherche l'expression authentique du corps, la vraie pulsion de la vie. Hadrien raconte de même les vicissitudes de la vieillesse. D'autre part, le regard intérieur, la connaissance de soi, est un élément important de la religion orientale tant étudiée par les deux auteurs. L'attention est un concept-clé dans *Lo Yoga della potenza* [*Le Yoga de la puissance*] de Julius Evola, livre lu et présenté²⁰ par Marguerite Yourcenar dans ses essais ; et, le plus important, c'est que parmi les fonctions que l'écrivaine assigne à un écrivain, la fonction majeure est de faire voir²¹ les autres. Borges serait, par conséquent, un écrivain véritable : un écrivain qui dépasse les limites étroites des préjugés et de l'habitude et s'occupe du réel tel qu'il est. L'essayiste définit la vue comme un sens qui participe à l'établissement des rapports entre les gens ; ce sens donnerait, en quelque sorte, l'humanité, l'altérité et l'entente : « Nous possédons le monde, et nous-mêmes, à travers nos cinq sens [...] »²².

Le portrait des œuvres borgésiennes arrive à devenir un autoportrait ; des traits de la voix yourcenarienne sont identifiables dans cet essai.

571) ; « visiteurs de musée doués de leurs deux yeux » (p. 571) ; « [la vue] nous dépendons le plus. Or, la plupart d'entre nous ne se voient pas. » (p. 572) ; « L'immense majorité des hommes ne se voient pas : la très noble modestie de Borges tient à ce qu'il se voit tel qu'il est, unique, et pourtant quelconque comme nous le sommes tous. Mais la plupart d'entre nous ne voient pas davantage autrui, ni l'univers. Il vit l'un et l'autre. » (p. 572) ; *ekagrata* – l'attention chez les Hindous (p. 572) ; « mauvaise vue » (p. 572) ; « la cécité » (p. 572) ; « la perte graduelle de la vue. » (p. 572) ; la cécité – « moyen de voir le monde [...] et de se voir » (p. 572) ; « irréversiblement aveugle » (p. 572) ; « Être aveugle ne signifiait pas d'ailleurs, m'expliquait-il, le noir tragique qu'on imagine. » (p. 572) ; Groussac – « atteint de la même infirmité. » (p. 573) ; mentions de l'aveuglement dans « Le poème des dons » de Borges (p. 573) ; « Voyant... Visionnaire. » (p. 574) ; « le regard intérieur » (p. 574) ; « ses yeux d'autrefois » (p. 574) ; « limitations oculaires » (p. 574) ; « vue infinie » (p. 574) ; « la perspective » (p. 574) ; « *visio intellectualis* » (p. 574) ; « l'époque où il avait encore des yeux. » (p. 577)

20. Cf. « Approches du tantrisme », *Essais et mémoires*, op. cit.

21. Dans *Portrait d'une voix*, Marguerite Yourcenar, en parlant du fait qu'elle n'adhère pas à des écoles littéraires, affirme : « Je n'en vois aucun [système, L.A.] qui corresponde à la réalité. Je dois dire que je constate avec de plus en plus d'impatience combien nous sommes prisonniers des mots, des systèmes, de nos façons de voir et de penser, à quel point l'image directe de la réalité est rare. À mon avis c'est elle qui fait les très grands artistes. », Jean Montalbetti (1977) : *Marguerite Yourcenar dans son île de Mont-Désert* « Je me suis éloignée de la politique : l'essentiel est ailleurs » in ****Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. 23 entretiens* (1952-1987), textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers de la NRF », 2002, p. 195.

22. *Essais et mémoires*, op. cit., p. 571.

Cette présence du viscéral, du corps physique, est un trait spécifique de l'esthétique yourcenarienne. Sa définition de l'humanisme²³ comprend l'homme avec son corps et son âme ; d'ailleurs, elle n'apprécie pas Sade à cause de son intellectualisation des émotions.

Le dialogue entre les arts – la beauté plurielle du romantisme – est un autre élément récurrent de l'esthétique yourcenarienne. Béatriz Vegh définissait ce trait comme « un souci d'ouverture de la praxis littéraire vers d'autres univers esthétiques »²⁴ ; dès le début, Marguerite Yourcenar associe à l'image du poète aveugle un tableau de Rembrandt où Aristote met la main sur la tête d'un buste d'Homère ; de ce tableau elle va plus loin : elle présente la photographie *La Main de Jorge Luis Borges* prise en 1983 par Ferdinando Scianna ; la photographie illustre l'écrivain argentin « lisant » le buste de Jules César »²⁵. L'essayiste veut nous convaincre : Borges est un Voyant puisqu'il lit et fait lire ; le tableau et les photographies sont d'autres objets qui font appel à la sensibilité des yeux et à la mémoire ; ces lieux de souvenir nous illuminent parce qu'ils présentent un temps passé.

Le hasard, le mystérieux de certains faits, élément souvent invoqué par l'essayiste, apparaît dans l'essai ; dans une séquence anecdotique Marguerite Yourcenar parle du prédécesseur de Borges à la Bibliothèque nationale de Buenos Aires, Paul Groussac, un Français atteint de la même infirmité, la cécité. L'inexplicable devient plus compréhensible lorsqu'il est écrit et lu ; Marguerite Yourcenar montre la poésie du réel par la mise en page des hasards de la vie de Borges ; et d'autre part, ces doubles ne sont-ils pas en accord avec l'esthétique borgésienne de l'identité fluide ?

Afin de voir clair il faut parfois corriger, refaire. Les corrections apportées aux autres sont inscrites dans ses projets des *Sources II* : « Toujours rectifier, si on a dit, ou écrit, la moindre chose erronée. »²⁶ ; pour bien faire voir les lecteurs, Marguerite Yourcenar nuance sans cesse les idées qu'elle croit fausses ; par exemple elle explique qu'« [o]n parle souvent des contes fantastiques de Borges. Le terme simplifie et prête à erreur. »²⁷.

23. « La valeur d'humanisme est celle d'assumer pleinement la condition humaine. », *Portrait d'une voix*, op. cit., p. 125.

24. *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque international de Mendoza (4-7 août 1994), Textes réunis par Rémy Poignault avec la collaboration de Blanca Arancibia, Tours, SIEY, mai 1997, p. 67.

25. *Essais et mémoires*, op. cit., p. 571.

26. Marguerite Yourcenar, *Sources II*, texte établi et annoté par Élyane Dezon Jones, présenté par Michèle Sarde, Paris, Gallimard, « nrf », 1999, p. 243.

27. *Essais et mémoires*, op. cit., p. 586.

Affinité élective, sans doute, Jorge Luis Borges aide Marguerite Yourcenar à parler de soi ; il est une sorte de double, une identité fluide qui participerait à la mise en lettres de la personnalité yourcenarienne ; l'essai comprend bien des traits de l'esthétique de l'écrivaine : exhaustivité, volonté de dialoguer avec le lecteur, l'importance accordée au corps, la tentation de corriger jusqu'à ce que cela soit bien dit. Dernière grande voix littéraire sur laquelle Marguerite Yourcenar s'arrête, Borges représente un testament culturel ; élevé dans un monde de livres, il est l'image fidèle de l'essayiste qui se forme dans et à travers les livres et la lecture.

Bibliographie sélective

Textes de référence

YOURCENAR, Marguerite, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

YOURCENAR, Marguerite, *Essais et mémoires*, avant-propos de l'éditeur, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Bibliographie critique

BERNIER, Yvon, *Inventaire de la bibliothèque de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004.

***, *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque international de Mendoza (4-7 août 1994), textes réunis par Rémy Poignault avec la collaboration de Blanca Arancibia, Tours, SIEY, mai 1997.

***, *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. 23 entretiens (1952-1987)*, textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers de la NRF », 2002.

SUPERVIELLE, Silvia Baron, *Une reconstitution passionnelle. Correspondance 1980-1987*, édition établie, annotée et commentée par Achmy Halley, avant-propos de Silvia Baron Supervielle, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2009.

Indice

Premessa	5
LETTERATURA ITALIANA	
Corrado Bologna, <i>Il «disio» che «ntenerisce il core». Alla tenera memoria di Marian Papabagi</i>	13
Luigi Tassoni, <i>Se Socrate è un tafano. Perspectiva auctoritatis nel De ignorantia di Petrarca</i>	31
Gian Mario Anselmi, <i>Autorità e autorevolezza del principe di Machiavelli</i>	45
Milly Curcio, <i>Varietas auctoritatis nelle short stories del Purgatorio</i>	59
Mira Mocan, <i>L'auctoritas nell'opera dantesca: il caso di Agostino</i>	73
Otilia Ștefania Damian, <i>Autorità e autorialità nella Transilvania di Antonio Possevino S.J.</i>	85
Carlo Varotti, <i>Luciano Bianciardi: le maschere dell'autore, tra parodia e intertestualità</i>	97
Corina-Gabriela Bădeliță, <i>Le Cosmicomiche di Italo Calvino. Tra autorità citata e autorità manifestata</i>	109
Monica Fekete, <i>Il genere cavalleresco tra riscrittura e rivisitazione in Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni</i>	121
Mauro Pala, <i>L'auctoritas assente. Corsi e ricorsi nella narrazione legata alla questione meridionale</i>	135
Delia Ioana Morar, <i>La presenza assente dell'autorità paterna nel romanzo di formazione contemporaneo</i>	149
Roxana Utale, <i>L'eterno possibile ritorno. Orfeo e lo spettacolo italiano nel Novecento</i>	161
LITERATURA ESPAÑOLA Y PORTUGUESA. CINE ESPAÑOL	
Lavinia Similaru, <i>Mujeres atrevidas, mujeres valientes en la obra de Cervantes</i>	177
Sorina Dora Simion, <i>DOCUMENTA 13 y literatura: viaje al centro de la vanguardia contemporánea</i>	191
Luminița Vleja, Roxana Maria Crețu, <i>La presencia del tiempo en la obra poética de Bécquer y Eminescu</i>	205
Andrei Iulian Din, <i>El "olvidado" Antonio de Guevara y su Relox de príncipes. Revaluación de su importancia dentro de la historia de la literatura</i>	221
Olivia Narcisa Petrescu, <i>Identidades rasgadas en el cine español sobre la inmigración</i>	229
Cristina Petrescu, <i>Fradique Mendes: A saga da (in)visibilidade do autor</i>	239

LITERATURA HISPANOAMERICANA

Marisa Martínez Pérsico, <i>Paisaje lingüístico y discurso narrativo: letreros, grafitis, placas de calle y carteles publicitarios en cuatro relatos borgeanos</i>	253
Giuseppe Gatti Riccardi, <i>La gratuidad del mal. La violencia sin motivación en la narrativa uruguaya del cambio de siglo: Derretimiento, del montevidéano Daniel Mella</i>	261
Octavio Pineda Domínguez, <i>El desplazamiento como relación de circulación de la literatura latinoamericana contemporánea</i>	277

LITTÉRATURES FRANÇAISE ET FRANCOPHONES

Simona Jiša, « <i>Je suis né...</i> » ou l'incipit auctorial dans <i>W</i> ou le souvenir d'enfance de Georges Perec	293
Corina Moldovan, <i>Henri Jacquier inédit</i>	305
Andreea Bugiac, <i>Figures d'auteur à l'ère médiatique : l'affaire Joël Dicker ou la fabrique d'un succès</i>	319
Andrei Lazar, <i>Jeux d'au(c)torité dans l'entretien littéraire</i>	335
Bianca-Livia Bartoș, <i>Empirisme bazinien : au seuil de la fiction autobiographique</i>	349
Luana Turcu, <i>Valeurs du langage et jeux de l'autorité dans l'œuvre de Michel Tournier</i>	361
Lavinia Margea, <i>Construction du point de vue du personnage dans le récit tournierien : entre pensée et perception</i>	371
Emanuel Turc, <i>Christian Cogné, Requiem pour un émeutier. Autorité, rupture et écriture</i>	383
Anamaria Lupan, <i>Marguerite Yourcenar, lectrice de Jorge Luis Borges</i>	393