



Università di Napoli L'Orientale

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXIII, 1



UniorPress
2021

ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Augusto Guarino

Comitato scientifico: Rafael Alarcón Sierra, Rafael Argullol Murgadas,
Maria Teresa Cabré, Jesús Cañas Murillo, Anne J. Cruz,
Giovanni Battista De Cesare, Nancy Delhalle,
Javier De Santiago-Guervós, Catalina Fuentes Rodríguez,
Claudio Fogu, Gabrielle Le Tallec, Maria Luisa Lobato,
Marco Modenesi, Roberta Morosini, Marta Petreu,
Amedeo Quondam, Ion Pop, Encarnación Sanchez García, Dominique Rabaté,
Augustín Redondo, Gilles Siouffi, Juan Varela-Portas Orduña,
Claudio Vicentini, Marx William, Maria Teresa Zanola

Comitato di redazione: Vincenzo Arsillo, Guido Maria Cappelli,
Federico Corradi, Francesca De Cesare, Paola Gorla, Lorenzo Mango,
Salvatore Luongo, Carlo Vecce, Germana Volpe

Segreteria: Jana Altmanova, Giovanni Raimondo Rotiroti

LXIII, 1

Gennaio 2021

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (*double blind peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla rivista possono inviarli all'indirizzo: annaliromanza@unior.it.

Edizione digitale in accesso aperto:

<http://www.annaliromanza.unior.it>

copyright:



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXIII, 1



UniorPress

2021

INDICE

SAGGI

Jesús Cañas Murillo, <i>La escuela de la amistad o El filósofo enamorado en la prensa española de la ilustración: estrenos y reposiciones en vida de forner (1790-1797)</i>	9
Assunta Polizzi, <i>Visiones de la realidad y dispositivos discursivos en La trama oculta de José María Merino</i>	49
Stefana Squatrito, <i>Dire et traduire la maladie : l'isotopie de la mort dans La Cage aux rêves de Monique Saint-Hélier et dans sa traduction italienne</i>	79
Alessandro Secomandi, <i>Nel limbo di Juan Rulfo: spettralità e allucinazione in Pedro Páramo</i>	99
Carolina Diglio, <i>Il valore dell'amicizia nell'opera di Tahar Ben Jelloun</i>	111
Andrea Pezzè, <i>Sintaxis del cuerpo en Mandíbula de Mónica Ojeda</i>	135
Giovanni Rotiroti, <i>Ekfrasi, mises en abyme e allegorie di lettura: un percorso parallelo tra La Fuchsiade di Urmuz e Il Camion bulgaro di Dumitru Țepeneag</i>	153
Irma Maria Grazia Carannante, <i>Tra ebraismo e provocazione sociale: il femminile nell'avanguardia romena</i>	199
Chiara Elena, <i>De Al-Ándalus a Castilla: alcune osservazioni sulla fonologia mozaraba attraverso lo studio dei mozarabismi del castigliano</i>	219
Francesca Coppola, <i>Ritratto di un'epoca: La arboleda perdida tra vita privata e storia</i>	245
Sergio Piscopo, <i>Le Fruit mûr di Delly tra aggettivazione assiologica e non detto</i>	297

NOTE

Augusto Guarino, <i>Alcune considerazioni intorno a una recente edizione di Barlaán y Josafat di Lope de Vega</i>	327
Francisco José Martín Cabrero, <i>Teresa come testo (Teresa D'Avila da Fray Luis de León a Américo Castro)</i>	335
Anna Maria Pedullà, <i>La leggenda del grande inquisitore tra scrittura romanzesca e scrittura televisiva</i>	347

RECENSIONI

- Juan Páez, *La niña y el barco (la poética de Gigliola Zecchin)*, Ciudad de Córdoba, Alción Editora, 2021, 138 pp. (Marisa Martínez Pérsico) 357
- Bernadette Desorbay, Dany Laferrière. *La vie à l'œuvre*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2020, 460 pp. (Maria Giovanna Petrillo) 363
- Claudio Grimaldi, *Les Éloges de Fontenelle. La création du discours sur la science*, Paris, L'Harmattan, 2020, 135 pp. (Camilla Nappi) 367
- Paola Italia (a cura di), *Manzoni*, Bologna, Il Mulino, 2020, 320 pp. (Margherita De Blasi) 371
- Riccardo Badini, Nahwiri Chanchari Pizuri, *Las dos mitades de Rafael Chanchari Pizuri. Testimonio crítico Shawi*, Lima, Horizonte, 2020, 214 pp. (Andrea Pezzè) 375
- Margherita De Blasi, *Sullo scrittoio di Verga. Eros e l'officina del romanzo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020, 125 pp. (Felice Messina) 381

SAGGI



JESÚS CAÑAS MURILLO
Universidad de Extremadura
jcanas@unex.es

LA ESCUELA DE LA AMISTAD O EL FILÓSOFO ENAMORADO EN LA PRENSA ESPAÑOLA DE LA ILUSTRACIÓN: ESTRENOS Y REPOSICIONES EN VIDA DE FORNER (1790-1797)

Resumen

En este artículo se estudia la producción literaria de Juan Pablo Forner en su faceta de intelectual muy interesado por el mundo del teatro, y en su faceta de compositor de textos dramáticos. El trabajo se centra en una de sus producciones de este género, en su única pieza larga completa que hemos conservado en la actualidad, *La escuela de la amistad* o *El Filósofo enamorado*, estrenada, ante el gran público, en Madrid, en el Teatro de la Cruz, el miércoles 28 de enero de 1795. Se investiga sobre la repercusión que tuvo la puesta en escena de este texto en los últimos años de la vida de Forner, según quedó reflejado en las publicaciones periódicas españolas del momento, la aceptación que recibió por parte del público que acudió a los locales teatrales y por los críticos que se ocuparon de ella, las recaudaciones de taquilla que obtuvo en las sesiones, la estructura de la función dramática en la que fue incluida, las compañías teatrales que se encargaron de los montajes, las reposiciones de las que fue objeto. Todo ello va a demostrar que *El Filósofo enamorado* fue una comedia de éxito, demandada por los espectadores, que acudieron con regularidad a los espectáculos en los que, en los teatros del periodo, le fue reservada una importante y esencial participación.

Abstract

This article studies the literary production of Juan Pablo Forner as an intellectual very interested in the world of theater, and as a composer of dramatic texts. The paper focuses on one of his productions of this genre, on his only complete long piece that we have preserved today, *La escuela de la amistad* o *El Filósofo enamorado*, (The School of Friendship or The Philosopher in Love), premiered, before the general public, in Madrid, at the Teatro de la Cruz, on Wednesday, January 28, 1795. Research is being made on the impact of the staging of this text in the last years of Forner's life, as reflected in the Spanish press of the time, the acceptance it received from the public who attended the theatrical venues and by the critics who took care of it, the box office collections it obtained in the sessions, the structure of the dramatic performance in which it was included, the theatrical companies that were in charge of the montages, the revivals of which it was subjected. All this will prove that *El Filósofo enamorado* (The Philosopher in Love) was a successful comedy, demanded by the viewers, who regularly attended the shows in which, in the theaters of the period, an important and essential participation was reserved for it.

1. Juan Pablo Forner y el mundo del teatro

La faceta de dramaturgo no es, habitualmente, una de las más conocidas, –por los lectores interesados, e, incluso, por los especialistas– de Juan Pablo Forner; ni ha sido, tradicionalmente, una de las más estudiadas por la crítica. En su producción la atención de los estudiosos se ha centrado más en sus obras de polémica, en sus textos satíricos, a veces en sus poemas... Y, sin embargo, el interés por la dramaturgia y su mundo es una constante en los escritos del emeritense.

Forner aportó un gran número de textos dedicados al mundo del teatro. En ellos eran tratados asuntos como la preceptiva dramática, la situación en la que se hallaba el mundo de la farándula en sus días, la licitud y moralidad de las comedias, la calidad de los dramaturgos dieciochescos y de sus aportaciones al género, la calidad de sus propios escritos teatrales; las posturas defendidas por intelectuales y escritores sobre la dramática de la Ilustración hispana y europea¹...

De las creaciones pertenecientes a este grupo que acabamos de identificar podríamos recordar obras como su *Fe de erratas del Prólogo del Theatro Español que ha publicado Don Vicente García de la Huerta* (1786), –en la que arremete contra este escritor extremeño, con quien estaba enemistado, por varias causas, como, entre otras, la peculiar ortografía utilizada en el texto del zafrense; las *Reflexiones sobre la lección Crítica que ha publicado Don Vicente García de la Huerta. Las escribía en vindicación de la buena memoria de Miguel de Cervantes Saavedra, Tomás Cecial, exescudero del Bachiller Sansón Carrasco. Las publica don Juan Pablo Forner* (Madrid, Imprenta Real, 1786); el *Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español* (inserto en el número uno de *La Espigadera*, Madrid, Blas Román, 1790); la *Carta del diario de Madrid de 28 de Abril impugnando la Comedia del Filósofo enamorado, a la que sigue una defensa de la expresada crítica por un Amigo del Autor de la Comedia* (Cádiz, por D.

¹ En la actualidad, la Profesora Piedad Bolaños Donoso y yo mismo trabajamos en un proyecto de investigación entre cuyos objetivos está localizar todos los escritos posibles sobre el mundo del teatro que se encuentran en la producción legada por Juan Pablo Forner a la posteridad, y todas sus obras dramáticas originales que puedan ser localizadas. El material resultante de nuestras indagaciones sería editado críticamente y estudiado, con el fin de que den cuerpo a un libro que rescate de la historia, y ponga a disposición de los interesados lectores y de los especialistas actuales, esa aportación tan importante de la Ilustración española a la cultura de las épocas posteriores, y a la nuestra propia.

Manuel Ximénez Carreño, 1795); la *Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*, (defensa del teatro utilizada como prólogo, en la impresión, –hecha en Madrid, por Fermín Villalpando–, de *La escuela de la amistad o el filósofo enamorado*, 1796); la *Continuación de la Carta del Autor de la comedia del Filósofo enamorado publicada en el Diario de Cádiz de 13 de Mayo pasado de este año en respuesta a la de D. Hugo Imparcial, que también se publicó en el Diario de 28 de Abril* (Cádiz, Por D. Antonio Murguía, 1796); la *Respuesta á los «Desengaños útiles y avisos importantes del Literato de Ecija»*; la *Carta dirigida á un vecino de Cádiz sobre la otra del L. J. A. C. un Literato sevillano con el título de la «La Loa», restituida á su primitivo ser. Su autor Rosaura de Safo, con una Epístola de Leandro Misono en nombre del Literato sevillano*; la *Respuesta del cura de Mairenilla la Taconera á la Carta de Juan Perote, sacristán de Armencilla, su fecha en Cádiz á 19 de Marzo de 1796. Publicada en la misma Ciudad á 23 de Mayo del propio año* (Cádiz, Antonio Murguía, 1796); la *Carta de M. V. Marcial a Don Manuel Fermin Laviano* (Colección de obras manuscritas de la BNE, tomo III, pp. 24-35); la *Respuesta á los «Desengaños útiles y avisos importantes del Literato de Ecija»*; la *Carta en defensa de la comedia El Viejo y la Niña* (Colección de obras manuscritas, autógrafas, regaladas por su autor a su amigo y protector Manuel Godoy, hoy conservadas en la Biblioteca Nacional de España, tomo VI, pp. 252-274); la *Consulta que Don Juan Pablo Forner, como fiscal que era de la Audiencia de Sevilla, hizo al Consejo de Castilla sobre que debían representarse comedias en la ciudad del Puerto de Santa María, sin embargo de haberse opuesto á ello la real Audiencia y el Acuerdo* (publicada, póstuma, en Madrid, en la Imprenta de Burgos, en 1816); o las «Causas del mal gusto en la poesía» (texto incluido en el volumen de *Obras de Don Juan Pablo Forner, Fiscal que fué del estinguido Consejo de Castilla*. Recogidas y ordenadas por Don Luis Villanueva, editadas en Madrid, en la Imprenta de la Amistad, Calle de Jardines n. 16, 1844, pp. 145-148).

2. Juan Pablo Forner, dramaturgo de la Ilustración

El interés por el mundo del teatro que mostró Juan Pablo Forner a lo largo de su vida, no queda reducido a esa elaboración de escritos sobre la dramática y todo el mundo que en torno a ella gira. Él mismo quiso ser comediógrafo, y redactar, en diversas ocasiones, textos de creación incluíbles en lo que entonces se llamaba poesía dramática. De todos los que compuso de este tipo, no todos se han preservado a lo largo de los

siglos. De algunos de ellos tenemos noticias, pero hoy en día están dados por perdidos. De otros tenemos acceso a fragmentos. Otros se hayan dispersos en publicaciones periódicas de su siglo, y fueron dados a conocer sin firma del autor, – como aconteció con tantos otros escritos de sus tiempos difundidos a través de periódicos y revistas –, y, por ello, a veces ni figuran, – en escritos especializados –, mencionados entre la producción literaria del emeritense.

Forner compuso, y consiguió difundir, por medio de montajes y de la imprenta, dos obras dramáticas, que suscitaron sendas polémicas literarias en torno a las correspondientes creaciones del extremeño: la *Introducción o Loa [...] para la apertura del teatro en Sevilla* (Sevilla, 1795); y la comedia *La escuela de la amistad o el filósofo enamorado*, publicada, – supervisada por su autor, y con un prólogo introductorio, sobre asuntos teatrales, redactado por él –, en Madrid, por Fermín Villalpando, en 1796², con el título de *La escuela de la amistad ó El filósofo enamorado. Comedia. Precede Apología del vulgo con relacion á la Poesía Dramática*. Y logró, como trofeo póstumo, que se representase en Madrid, poco más de tres meses después de su fallecimiento, – acaecido en la capital de las Españas, el 16 de marzo de 1797 –, una tercera pieza: su comedia breve, con pocos personajes y pocas necesidades para la puesta en escena, hecha para ser montada en casas particulares y en espectáculos públicos de función múltiple³, *Los aduladores*, estrenada en el Teatro de la Cruz madrileño, el lunes 24 de julio de 1797⁴, y que fue objeto de posteriores

² También fue publicada, como suelta en varias ocasiones: primero, como Comedia Famosa. *La escuela de la amistad, ó El Filósofo enamorado*, vio la luz, «Con Licencia: En Valencia: En la Imprenta de Joseph de Orga, donde se hallará, y en Madrid en la Librería de Quiroga, calle de las Carretas. Año 1796»; después, como «Comedia Nueva. *La escuela de la amistad, ó El Filósofo enamorado*», en «Barcelona: En la Oficina de Pablo Nadal, calle del Torrente de Junqueras. Año de 1797. A costa de la Compañía. Y en dicha casa se hallarán otras de varios títulos escogidos»; y, sin fechar, como «Comedia Nueva: *La escuela de la amistad, ó El Filósofo enamorado*», en «Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer Impresor de S. R. M. [s. a.]; véndese en su Librería administrada por Juan Sellent, y en Madrid en la de Quiroga».

³ Cf. Jesús Cañas Murillo, «Teatro breve ("fácil de ejecutarse") para funciones múltiples y representaciones particulares: Una aproximación», en su libro *Sobre géneros dramáticos en la España de la Ilustración*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Colección Magistri), en prensa.

⁴ Como anunció el *Diario de Madrid*, en su número 305, página 876, aparecido el lunes 24 de julio de 1797, *Los aduladores* formó parte de una función múltiple que es allí descrita, y publicitada, de la siguiente manera: «En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa una completa funcion teatral, compuesta de varias

reposiciones, como estudiamos en otro lugar⁵. Este texto es conocido en la actualidad sólo por los manuscritos, utilizados para su montaje, que se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid. No fue, hasta el presente, objeto de difusión por medio de la imprenta⁶.

Nuestro Fiscal, – de la Audiencia Sevillana, primero, y del Consejo de Castilla, después –, intentó vanamente estrenar otra de sus creaciones dramáticas. Se trató del drama, *La Cautiva española*. Pidió el preceptivo permiso de representación, pero el censor nombrado al efecto, – el profesor de los Reales Estudios de San Isidro matritenses, y dramaturgo y erudito, Ignacio López de Ayala –, emitió y firmó informe negativo a la solicitud. Por esta causa Forner redactó un escrito contra él dirigido, titulado *Carta [...] a D. Ignacio López de Ayala sobre haberle desaprobado su drama intitulado La Cautiva española*, cuyo texto conservamos gracias a que fue, con posterioridad, copiado e incluido entre los Manuscritos autógrafos que el emeritense tuvo a bien preparar, – con el fin de ofrecérselos (cosa que hizo) como regalo –, para su paisano, amigo y protector, el valido de Carlos IV Don Manuel Godoy⁷; y gracias a que en la Biblioteca de la Real

piezas, todas nuevas, cuyo orden será el siguiente. Despues de la Obertura con que dará principio la orquíestra; seguirá en un acto la Comedia intitulada los Aduladores: es del mismo ingenio que compuso el Filósofo Enamorado: concluida ésta, cantará una buena tonadilla á solo, titulada las Damas del nuevo Cuño, la Sra. Joaquina Arteaga: en seguida se representará por los Sres. Rita Luna, Manuel Garcia, Antonio Pinto, y Félix de Cubas, el Melodrama intitulado Armida y Reynaldo, segunda parte, escrito por D. Vicente Ramirez de Arellano: finalizada ésta, se cantará otra tonadilla por los Sres. Lorenza Correa, Bernardo Gil, y Mariano Querol: por fin de fiesta se executará el saynete intitulado los cinco Vecinos. Para que á esta plausible representacion no falte circunstancia que contribuya á hacerla mas vistosa y agradable, á mas del decoro de los Actores, y del Teatro, se han añadido unas Voleras, que baylará Josef Gonzalez, Baylarin del Teatro de los Reales Sitios, con el primor que es notorio: la Compañia espera merezca esta funcion las atenciones de un público tan benigno, especialmente la Sra. Rita Luna, en cuyo beneficio cede el producto de este dia; á las 8»

⁵ Cf. de Jesús Cañas Murillo, «*Los aduladores*, de Juan Pablo Forner, comedia olvidada», en prensa en el Homenaje a José Checa, Madrid, CSIC; y «Un texto teatral oculto de Juan Pablo Forner: La comedia de *Los Aduladores*», en prensa en *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura*, volumen XLIV, número 2 (diciembre de 2020).

⁶ La comedia *Los aduladores* será publicada en el tomo dedicado a la *Obra dramática* del extremeño que en la actualidad preparamos Piedad Bolaños y yo, y al que en nota anterior nos hemos referido.

⁷ Se trata de los *Manuscritos de D^{na}. Juan Pablo Forner y Segarra, del Consejo de S. M. y su Fiscal que fué en el Real y Supremo de Castilla*. Son siete tomos en folio, conservados, hoy, en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid, con la signatura Mss. 9582-9588. La *Carta* se halla en el tomo VI, pp. 276-316. También fue recogida, por Leopoldo Augusto de

Academia de la Historia (Col. Sempere, tomo 16, núm. 134), hallamos, igualmente, un manuscrito titulado *Carta de Don Juan Pablo Forner a D. Ignacio Ayala en defensa de su producción dramática La cautiva*. Esta Carta de refutación del informe de López de Ayala constituye un auxiliar perfecto para tener acceso hoy a noticias sobre el contenido y características que presentaba *La cautiva española*, dado que su texto literal, a día de hoy, se da por perdido y nos es completamente desconocido, pese a que en la *Biblioteca de traductores españoles*, de Don Marcelino Menéndez y Pelayo⁸, podemos comprobar que el ilustre polígrafo, hablando de los papeles del emeritense conservados por Luis de Villanueva, afirma lo siguiente: «Consérvanse, además, varias escenas de dos tragedias, *Motezuma* y *Francisco Pizarro*, y de dos comedias, *La cautiva* y *La vanidad castigada*».

Otras composiciones del género dramático salieron, en su día, de la pluma de Juan Pablo Forner. Unas fueron comedias de extensa duración. Otras, piezas breves que fueron dadas a conocer a través de periódicos, o que permanecieron inéditas hasta épocas más recientes a la nuestra. Ninguna de estas obras fueron objeto de montajes, al menos conocidos en nuestros días. De sus piezas largas nos han llegado títulos como *Motezuma* y *Francisco Pizarro* (tragedias); *Los falsos filósofos*, *El ateísta* y *La vanidad castigada* (comedias); *La cautiva española* (comedia dramática); y *Las Vestales* (tragedia). Todas estas creaciones que acabamos de enumerar, se dan por perdidas hoy en día, y de ellas sus textos completos son desconocidos. Solamente hay una excepción parcial, *La Vestales*, un fragmento de la cual, la escena I de su Acto III, ha llegado hasta nosotros por haber sido recogido por el extremeño entre las «Ilustraciones» al segundo de sus *Discursos filosóficos sobre el hombre*⁹.

De las piezas breves, –quizá más numerosas que aquellas a las que el tiempo ha permitido permanecer en la memoria de las gentes–, co-

Cueto, en el volumen segundo de sus *Poetas líricos del siglo XVIII*, colección incluida en la Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXIII, impreso en Madrid, por Marcial Rivadefra, en 1871 (pp. 374-378).

⁸ Marcelino Menéndez y Pelayo, «FORNER, JUAN PABLO», en su *Biblioteca de traductores españoles*, II, Domenech-Llodrá, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, pp. 76-97. La cita en p. 90.

⁹ Juan Pablo Forner, «Ilustraciones», «Al Discurso II», en los *Discursos Filosóficos sobre el hombre*, de Juan Pablo Forner, Madrid, Imprenta Real, 1787, pp. 245-282. El fragmento de *Las Vestales*, en pp. 273-278). Cf. Piedad Bolaños Donoso y Jesús Cañas Murillo, «Juan Pablo Forner en la "Poesía Dramática": Las obras perdidas», en curso de publicación.

nocemos hoy algunos títulos y textos. En manuscrito conservamos el *Diálogo entre D. Silvestre, D. Crisóstomo y D. Plácido. Precédelo un prólogo al público sevillano* (¿1795-1796?)¹⁰, una de las obras que Forner compuso en el contexto de la polémica desatada con motivo del estreno, en la capital hispalense, de su *Introducción o loa para la apertura del teatro de Sevilla, con una carta que le sirve de prólogo* (Sevilla, 1795). Impresas fueron el *Dialogo entre un Escolar y un Sabio à la moda* (*Diario de las Musas*, nº 4, 4 de diciembre de 1790, pp. 15-17, y nº 5, de 5 de diciembre de 1790, pp. 19-22)¹¹; y el *Diálogo entre el Doctor Ferrando y Mr. Pedant* (*Diario de las Musas*, 35, 4 de enero de 1791, pp. 145-148)¹².

Tradicionalmente se ha venido poniendo en duda la calidad de las obras dramáticas compuestas por Juan Pablo Forner. Así, un estudioso de tanto prestigio, bien merecido, como François Lopez, llega a escribir: «La escuela de la amistad es bastante mala. Todo en ella no está mas que esbozado. Los caracteres, torpemente trazados con rasgos demasiado

¹⁰ Se encuentra copiado en el tomo V de los *Manuscritos* autógrafos que Forner preparó él mismo, y regaló a su amigo y protector Manuel Godoy, y a los que antes nos hemos referido. También Emilio Cotarelo y Mori lo incluyó en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, en el apartado «XCIII. FORNER (D. Juan Pablo). — 1795», (Madrid, Est. Tip. de la «Rev. de Archivos, Bibl. y Museos», Calle de Olid, número 8, 1904, pp. 269-319; el *Diálogo* en pp. 300-319).

¹¹ Este texto es mencionado por Forner en el «Catálogo de mis obras» que se incluía entre sus papeles del emeritense manejados por Villanueva para elaborar su libro *Obras de Don Juan Pablo Forner, Fiscal que fue del estinguido Consejo de Castilla. Recogidas y ordenadas por Don Luis Villanueva*, tomo I [único publicado], Madrid, Imprenta de la Amistad, Calle Jardines, núm. 16, 1843, pp. xxiii-xxiv. En concreto, en el apartado «Son más también», podemos leer: «En el *diario de las musas* hay tambien una invencion mia con el título de *la farsa de los filósofos*; y dos diálogos, uno entre un pretendiente y un charlatan, y otro entre un bachiller y un moderno». Este último diálogo es el que se halla en el *Diario de las Musas*, entre las páginas citadas del tomo que acabamos de mencionar, con el título de *Dialogo entre un Escolar y un Sabio à la moda*. El resto de los textos mencionados por Forner en esta parte de su «Catálogo» (p. xxiv), no pertenecen al grupo de obras que quedaba integrado bajo el marbete, entonces utilizado y generalizado, de poesía dramática.

¹² Estos dos *Diálogos* no son incluidos, con esos títulos, *Dialogo entre un Escolar y un Sabio à la moda* y *Diálogo entre el Doctor Ferrando y Mr. Pedant*, en la relación de sus creaciones insertas en el antes citado «Catálogo de mis obras», publicada por Luis Villanueva, y, posteriormente, reimpresa, con alguna ampliación, por María Jiménez Salas en su *Vida y obras de Juan Pablo Forner y Segarra* (Madrid, CSIC, 1944, p. 589-590), sino, como vimos, de la siguiente forma: «dos diálogos, uno entre un pretendiente y un charlatan, y otro entre un bachiller y un moderno». Cf. Piedad Bolaños Donoso y Jesús Cañas Murillo, «Forner periodista: Las colaboraciones en el *Diario de las Musas* (1790-1791)», en *caso de publicación*.

gruesos, carecen de matices, son sumarios. Ello revela un trabajo que se ha despachado deprisa y corriendo, sin ardor ni convicción»¹³. Este tipo de opiniones han llevado a que se haya venido, en ciertas ocasiones, transmitiendo por los críticos, o sugiriendo sin explicarlo con claridad ni comprobarlo, que sus textos representados en locales públicos no tuvieron un éxito excesivo, ni, mucho menos, memorable, sino, como mucho, una aceptación moderada. En artículos míos anteriores dedicados a *Los adúladores*, demostramos la falacia de tales creencias consolidadas, pues esta pieza breve cosechó grandes éxitos en los diferentes momentos en los que fue subida a las tablas, y fue objeto de un excelente recibimiento por parte de los espectadores de su época, e incluso por parte de la crítica contemporánea¹⁴.

En el presente trabajo nos vamos a ocupar de la recepción que tuvo la única comedia extensa que fue puesta en escena en vida de Forner, e incluso, en repetidas, – y abundantes, como comprobaremos –, ocasiones, tras su fallecimiento. Se trata de *La escuela de la amistad o El Filósofo enamorado*. Estudiaremos la aceptación de la pieza, o la falta de ella, que quedó reflejada en las publicaciones periódicas que vieron la luz en España en los años de la Ilustración, más concretamente en los finales del siglo XVIII y principios del XIX hispanos. Tomamos como límite primero de nuestra investigación los años por los que pudo ser redactada la obra del extremeño de la que nos ocupamos, entre 1790 y 1795. Como límite último, la conclusión, – tras su fallecimiento, el 29 de septiembre de 1833 –, del reinado de Fernando VII, un momento para el que, actualmente, existe bastante consenso en utilizarlo como fecha, convencionalmente, final, – siempre, es evidente, de un modo aproximado –, del movimiento ilustrado español.

Los resultados de la investigación que acabamos de describir, para su presentación ante intelectuales, investigadores, especialistas y curiosos lectores, va a ser distribuida en dos artículos diferenciados, dada

¹³ François Lopez, *Juan Pablo Forner (1756-1797) y la crisis de la conciencia española*. Traducción de Fernando Villaverde. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999. La cita en p. 540.

¹⁴ Cf. los trabajos en prensa de Jesús Cañas Murillo, antes citados, «*Los adúladores*, de Juan Pablo Forner, comedia olvidada», y «Un texto teatral oculto de Juan Pablo Forner: La comedia de *Los Adúladores*». *Los adúladores* contó con una crítica favorable que se publicó en el *Memorial literario* (Setiembre de 1797, Parte segunda, pp. 430-431).

la considerable extensión de los datos obtenidos en nuestras indagaciones, mayor de la que cabría en un principio esperar. En el primero de ellos, el que se incluye en la presente publicación, vamos a abordar, a continuación, la recepción en la escena y en la crítica periodística de la Ilustración, que obtuvo *El Filósofo enamorado* en los últimos años de la vida de Juan Pablo Forner, desde la composición de la obra en el primer lustro de los noventa, hasta el fallecimiento de nuestro escritor, acaecido, en Madrid, el día 16 de marzo de 1797. En el segundo, – que próximamente daremos a conocer –, tendrán acogida los datos que nos proporciona la prensa española sobre la recepción, de esta misma comedia, en los teatros y por la crítica, en los años finales de la época ilustrada, tras aquel en el que se produce, 1797, la muerte de Forner, entre 1800 y 1834¹⁵.

3. Los estrenos de *El Filósofo*

Varios fueron los montajes que recibió *La escuela de la amistad o El Filósofo enamorado* en vida de Juan Pablo Forner. Dos de ellos están perfectamente registrados, constatados y corroborados por la prensa del momento. De otros dos tenemos indicios, aunque, sobre ellos, ningún tipo de documentación. El montaje más antiguo, al parecer, tuvo lugar en Cádiz, quizá entre 1792 y 1794. El indicio de ello lo encontramos en una carta dirigida por Estala a Forner. Don Pedro, en epístola datada en Madrid, en octubre o noviembre de 1794, solicita a su amigo extremeño que le remita la copia de *El Filósofo enamorado* que se utilizó para la escenificación de Cádiz: «Los cómicos están esperando con ansia la copia de tu comedia según se representó en Cádiz. Yo he examinado muy despacio el ejemplar que me dio *Vinagrillo* y me ha gustado más que nunca. Solamente he corregido los defectos del copiante y tres pasajes en que salían diciendo “yo lo he oído todo” [...] con mucha facilidad, sin mudar más que un verso y sin perjuicio del enredo. Pero no hacemos nada con esto si no envías la copia de Cádiz, y sería mejor que tú mismo la trajeses y asistieses a los ensayos». No hay más datos sobre ella. Ni sospechamos de qué tipo de puesta en escena se trató (si dio cuerpo a

¹⁵ El título de este artículo será, provisionalmente, «*La escuela de la amistad o El Filósofo enamorado* en la prensa española de la Ilustración: Reposiciones tras la muerte de Forner (1800-1834)».

un espectáculo público, o a una representación privada...). María Elena Arenas Cruz cree que el estreno se celebró en 1792: «La comedia de Forner titulada *El Filósofo enamorado* había sido estrenada en Cádiz en 1792». No obstante, no añade mayores explicaciones ni razonamientos, ni aporta noticia alguna, para justificar esa datación¹⁶.

La puesta de largo de la comedia, el montaje que pasó como su estreno absoluto, fue el acaecido en la Corte, en el Teatro de la Cruz, el miércoles 28 de enero de 1795, a las cuatro y media de la tarde, como quedó anunciado en el *Diario de Madrid*, publicado ese mismo día:

DIARIO DE MADRID
DEL MIERCOLES 28 DE ENERO DE 1795.
(P.116).

Teatro. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: *El Filósofo enamorado*, en 3 actos seguidos, nueva, con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 2107.

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

Del éxito, y aceptación por parte de los espectadores, de esta representación madrileña de *El Filósofo* nos ocuparemos más adelante.

El tercer montaje del que se tiene noticia, al parecer, pudo tener lugar en Sevilla, en el año 1795, después la presentación en Madrid de la obra, y, tras el éxito allí cosechado por la misma, como veremos. La noticia de esta tercera subida a la escena de *El Filósofo* nos la proporciona el propio emeritense en una carta que dirige a su amigo Ramón María Zuazo. La epístola está fechada en Sevilla, a 25 de noviembre de 1795. En su postdata Forner incluye, como noticia novedosa, la siguiente afirmación: «La comedia del Filósofo se representó aquí 3. dias: ni gustó ni

¹⁶ María Elena Arenas Cruz, «Las cartas de Pedro Estala a Juan Pablo Forner (nueva edición crítica)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 19 (2009), pp. 89-142. La carta mencionada se halla en pp. 131-132, y la cita transcrita, en p. 132. Ya antes, en su libro, de 2003, *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas), había insertado una afirmación similar, e igualmente sin proporcionar datos ni justificaciones de ningún tipo que sustenten esa datación: «La escuela de la amistad o *El Filósofo enamorado*, obra teatral compuesta por Forner y estrenada en Cádiz en 1792».

disgustó: la oyó el pueblo con una especie de estupidez, como quien se sorprende al ver una cosa que no conoce¹⁷. — el original está en poder de Luis Navarro, Autor de los Polacos¹⁸, para su impresión, q.^e no se ha hecho por falta de dinero»¹⁹.

La cuarta subida a las tablas de *El Filósofo enamorado* en vida de Forner tuvo lugar en Cádiz, en 1796, y es bien conocida, debido a la polémica que suscitó, con motivo de la crítica negativa que dio a conocer en el *Diario de Cádiz* un tal «Hugo Imparcial», y que fue contestada posteriormente, en la misma publicación, por un tal Tarugo, y, tras ello, por Juan Pablo Forner en su *Carta del Autor del Filósofo enamorado en contextación*

¹⁷ No hemos conservado, a día de hoy, noticias sobre esta representación sevillana («aquí», —es de suponer, en Sevilla—, leemos en la posdata) de *El Filósofo enamorado*. O puede, aunque no parece probable, —pues Forner parece mencionar, en este momento, un suceso reciente—, que el adverbio «aquí» no se refiera a Sevilla, sino a Andalucía, y el emeritense esté recordando la representación que tuvo lugar en Cádiz en 1792, —mucho antes de que se efectuase el montaje de la pieza en el Teatro de la Cruz, en la Corte, en enero de 1795—, a juzgar por interpretaciones que se han hecho de la mención incluida en una de las cartas de Estala a Forner que antes hemos reproducido, —aquella en la que Don Pedro le demanda que envíe, a Madrid, la versión de la comedia según fue montada en Cádiz (Carta n.º XVIII, fechada en Madrid, en octubre o noviembre de 1794)—.

¹⁸ Eran llamados 'Polacos' en el siglo XVIII español, y, en concreto, en los ambientes madrileños, a los integrantes del público partidarios de las compañías que actuaban en el Teatro del Príncipe. Sobre el origen del nombre de *Polacos*, Manuel García de Villanueva, en su *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* (p. 314, nota 1), explica que estuvo «ocasionado del afecto que siempre tuvo á esta compañía un Religioso Trinitario, llamado vulgarmente el *Padre Polaco*, que era tenido en la Corte por muy inteligente en el difícil arte de buenas composiciones dramáticas, y con particularidad en la execucion de ellas, por lo qual era consultado de muchos sobre el mérito de piezas y actores»; los *Polacos* llevaban como distintivo, «en los sombreros chambergos», «una cinta de color [...] azul celeste». Sobre García de Villanueva, véase de Jesús Cañas Murillo, «Una nota sobre la polémica del teatro en el siglo XVIII: El *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, de Manuel García de Villanueva», *Anuario de Estudios Filológicos*, XV (1992), pp. 27-38, y «El teatro español, y europeo, según Manuel García de Villanueva», en *Gramática, canon e historia literaria. Estudios de Filología Española entre 1750 y 1850*, ed. Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López, Madrid, Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 124), 2010, pp. 49-83. Luis Navarro, por esa época, era el titular de la Compañía del Teatro del Príncipe en la temporada en que tuvo lugar, en 1796, la reposición en Madrid de *El Filósofo enamorado*, como más adelante tendremos ocasión de comprobar.

¹⁹ Las cartas a Ramón María Zuazo quedaron inéditas entre los llamados 'papeles de Forner'. En el siglo XIX eran propiedad del bibliófilo, afincado en Sevilla, Manuel Andérica Martínez, quien se las prestó al periódico hispalense de su tiempo *El Ateneo. Periódico de Literatura Española y Extrajera, Ciencias y Bellas Artes*. La que citamos se incluyó en el número 23 del mismo, dado a la luz el 1.º de Noviembre de 1875, en su sección de «Epistolario», pp. 302-303 (cita en p. 303).

á la *Crítica de Don Hugo Imparcial*, publicada en el *Diario de Cadiz* del Jueves 28 de Abril²⁰. La obra se mantuvo en cartel los días 28 y 29 de abril de 1796.

4. La recepción primera de la comedia, según la prensa del periodo

Varios datos valiosos nos transmiten los periódicos de la Ilustración sobre montajes realizados, en aquel periodo, de la comedia de Forner *La escuela de la amistad* o *El Filósofo enamorado*. Veamos en primer término las noticias que se incluyeron en el *Diario de Madrid*.

4.1. El Diario de Madrid

El *Diario de Madrid* es, para los estudiosos del teatro del emeritense, y para los lectores interesados, una fuente esencial. Lo pudimos comprobar en nuestros artículos dedicados a *Los aduladores* y sus montajes y aceptación por parte de los espectadores²¹. Lo comprobaremos también en este trabajo, indagando sobre asuntos similares referidos a la pieza de las que nos ocupamos en esta investigación.

El estreno de *El Filósofo enamorado* quedó suficientemente reflejado en el periódico que nos ocupa. Gracias a él conocemos el día en el que se produjo; la compañía que se encargó de efectuar su puesta en escena, y su composición; los días en los que permaneció en cartel; el público que acudió a las representaciones, el número de espectadores que acudieron a las funciones; los beneficios que el texto proporcionó a sus promotores con motivo de su montaje; las reacciones que provocó en alguno de sus receptores, las críticas que recibió, y la polémica que desencadenó a raíz de estas últimas.

²⁰ La crítica de *Hugo Imparcial* se imprimió en el número 28 del *Diario de Cádiz*, aparecido el jueves 28 de abril de 1796 (pp. 109-116). La contestación de *Tarugo*, en *Diario de Cádiz*, nº 33, del martes 3 de mayo de 1796. (pp. 135-136). Y la *Carta del Autor del Filósofo enamorado en contextación á la Crítica de Don Hugo Imparcial*, publicada en el *Diario de Cadiz* del Jueves 28 de Abril, en el *Diario de Cádiz*, nº 43, del viernes 13 de mayo de 1796 (pp. 173-188). Cf. Beatriz Sánchez Hita, «Teatro y diversiones públicas del Cádiz de finales del XVIII: la polémica en torno a la representación de *El filósofo enamorado* de Juan Pablo Forner», en *La Época de Carlos IV (1788-1808)*. *Actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, coord. Elena de Lorenzo Álvarez, Oviedo, Sociedad Española del Siglo XVIII-Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 1043-1055.

²¹ Cf. los trabajos en prensa, antes citados, de Jesús Cañas Murillo, «*Los aduladores*, de Juan Pablo Forner, comedia olvidada», y «Un texto teatral oculto de Juan Pablo Forner: La comedia de *Los Aduladores*».

Como anteriormente pudimos comprobar, el *Diario de Madrid*, del miércoles 28 de enero de 1795, en su página 116, anuncia el estreno de *La escuela de la amistad*: «En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Filósofo enamorado, en 3 actos seguidos, nueva, con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½». En esa información se da a conocer el lugar donde se va a representar la pieza; el título de la misma, – aunque no el nombre de su autor –; la compañía teatral encargada del montaje; la hora, – cuatro y media de la tarde –, de inicio de la función. También se explica la naturaleza de la función misma. El auditorio no va a encontrarse con una función compleja, con piezas breves intercaladas entre los actos, con una comedia larga que sufra interrupciones entre acto y acto por la inclusión de obras breves complementarias, por sainetes, entremeses, o tonadillas escénicas o musicales. La función preparada por el Autor de la Compañía va a ser simple, al estilo neoclásico, acomodada al gusto de los reformistas ilustrados, en la que sólo se añade al texto principal, – de argumento distribuido en tres actos –, una tonadilla y un sainete como fin de fiesta, pero en la que todas las partes, los actos, de la composición larga se van a escenificar seguidas, sin discontinuidades que pudieran romper la ilusión dramática, una de las obsesiones de los partidarios de las nuevas formas de hacer teatro existentes en el momento.

El *Diario* también nos transmite información sobre las jornadas exactas en las que permaneció *El Filósofo* en cartel tras el día de su estreno. La comedia de Forner se mantuvo en las tablas desde el día 28 de enero de 1795 hasta el día 8 de febrero de 1795. Fueron un total de doce días de representación. La función en esos días no sufrió ningún cambio. Estuvo formada por la «Comedia intitulada: *El Filósofo enamorado*» y completada, al final de su montaje, «con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta». La Compañía encargada de la escenificación de la pieza, la de Eusebio Ribera, tampoco fue, en este tiempo, sustituida por otra. De la composición de la Compañía tampoco incluye datos el *Diario*. También, por la misma causa, desconocemos si, en algún momento, se procedió a la sustitución en la misma de alguno de sus cómicos. El periódico sí informa de que Manuel García Parra era primer galán en ella²². De to-

²² En el número del *Diario* correspondiente al miércoles 2 de marzo de 1795, entre sus páginas 263 y 264 leemos el siguiente anuncio: «Manifiesto por los Teatros Españoles y

dos modos, conocemos el nombre de los actores que intervinieron en el montaje gracias a una carta de Pedro Estala dirigida a Forner, escrita entre febrero y marzo de 1795, y en la que le incluye las siguientes informaciones sobre el estreno madrileño de su creación: «La han ejecutado perfectamente los tres o cuatro que se sujetaron a mis advertencias, como Querol, la Polonia, la Porta y Cubas; pero los padres maestros, García y la Rita²³, que nada quisieron hacer en el ensayo, lo han hecho muy fríamente. Debes dar las gracias a Querol, porque ha echado el resto»²⁴. También, por el *Diario*, sabemos que, a partir de marzo de ese mismo año de 1795, esta agrupación teatral fue sustituida como titular del Teatro madrileño de la Cruz por la Compañía de Luis Navarro²⁵, quien, como veremos se encargó de reponer la obra en Madrid, en 1796.

sus Actores, que dictó la imparcialidad y se representa al Público á fin de que lo juzgue el prudente, compuesto por Manuel García Parra, primer Galan en la Compañía de Eusebio Ribera; se hallará en dicha librería de Blas Maria Flores».

²³ Como bien recoge M^a Elena Arenas Cruz –«Las cartas de Pedro Estala a Juan Pablo Forner (nueva edición crítica)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 19 (2009), pp. 89-142; ver p. 133, nota 146–, menciona aquí Estala a actores que formaban parte de la compañía de Eusebio Ribera, la que se encargó de estrenar, en Madrid, *El Filósofo enamorado* en el Teatro de la Cruz, el 28 de enero de 1795. Cita a Mariano Querol (?- Madrid, 1823), especializado en dar cuerpo a personajes contruidos sobre los tipos del gracioso y del figurón; Polonia Rochel (Sevilla, hacia 1745 – Madrid, 1802), especializada en papeles de graciosa; Gabriela Porta; Félix Cubas; Manuel García Parra, habitual primer galán en la escena, cuyo nombre completo era Manuel de García Villanueva Hugalde y Parra, autor del *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* (1788), escrito en defensa de los cómicos, y de *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico* (1802) (vid. de Jesús Cañas Murillo, «Una nota sobre la polémica del teatro en el siglo XVIII: El Manifiesto por los teatros españoles y sus actores, de Manuel García de Villanueva», *Anuario de Estudios Filológicos*, XV (1992), pp. 27-38; y «El teatro español, y europeo, según Manuel García de Villanueva», en *Gramática, canon e historia literaria. Estudios de Filología Española entre 1750 y 1850*, ed. Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López, Madrid, Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 124), 2010, pp. 49-83); y Rita Luna (Málaga, 1770 – Madrid, 1832), primera dama, cuyo nombre real era Rita Vidal Alfonso García.

²⁴ M^a Elena Arenas Cruz, «Las cartas de Pedro Estala a Juan Pablo Forner (nueva edición crítica)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 19 (2009), pp. 89-142; ver p. 133.

²⁵ Véase el número del *Diario*, correspondiente al viernes 27 de marzo de 1795, en cuyas páginas 256-257 aparece impresa la «Lista de los Actores y Actrices que componen las dos Compañías Comicas que han de representar en los Coliseos de la calle del Principe, y en el de la calle de la Cruz, en la temporada del año cómico, que empezará en la próxima Pasqua de Resurreccion, y concluirá en las Carnestolendas del año de 1796, segun han firmado; aprobada por el Sr. D. Juan de Morales Guzman y Továr, Corregidor de esta Villa de Madrid, como Juez Protector y Privativo de los Teatros de Comedias, sus Autores y Comicos del Reyno» (p. 356). La relación de cómicos de la Compañía de Luis Navarro, en p. 357.

Igualmente hallamos en las páginas del *Diario* la notificación de los beneficios obtenidos por las Compañías del Príncipe y de la Cruz en la temporada 1794-1795, que terminaba, con la llegada de la Cuaresma, en febrero de 1795²⁶.

Noticia del Producto que han sacado las Compañías Comicas de Madrid en el ultimo año comico, que ha constado de 244 Representaciones por la Compañía del Sr. Manuel Martinez, y de 243 por la del Sr. Eusebio Ribera, y es como sigue.

	Entradas.	Gastos.	Sobras.
Compañía de Martinez.	835,180 rs.	684,905 rs.	102,55 rs. y 25mrs.
Compañía de Ribera.	912,192.	635,259.	52,459. y 5.
Totales.....	1.747,372.	1.320,164 ²⁷ .	255,010. 30.
Martinez...		835,180.	
Ribera....		912,192.	
Demasia de Ribera..		77,012.	

En los días de representación el horario de inicio de las funciones no fue objeto de cambio alguno. Las representaciones comenzaron sistemáticamente a las cuatro y media de la tarde.

El *Diario de Madrid* también nos proporciona noticia de la función a la que sustituyó *El Filósofo enamorado* en la escena del Teatro de la Cruz. Se trató de la «Comedia intitulada: Por su Rey y por su Dama, y Mascaras de Amiens, con saynete y una tonadilla»²⁸. E, igualmente, por este periódico conocemos el contenido de la función que sustituyó a la creación de Forner en el mismo local público, la «Comedia intitulada: El Maxico Fineo, con un saynete nuevo, y una tonadilla»²⁹.

²⁶ *Diario de Madrid*, del jueves 26 de febrero de 1795, p. 130.

²⁷ En el *Diario*, 1370,164, por errata.

²⁸ *Diario de Madrid*, del martes 27 de enero de 1795, p. 112. El autor de la comedia aquí citada es Francisco Antonio de Bances Candamo. Cf. de Jesús Cañas Murillo, «El rey y la monarquía en las comedias de Francisco Bances Candamo», *Archivum*, LXI-LXII, 2011-2012, pp. 79-114; y «Hacia la Ilustración: monarquía y soberanos en el teatro palaciego de Francisco Antonio de Bances Candamo», en prensa en el libro *De Reinos a Naciones. La transformación del sistema cortesano (siglos XVIII-XIX)*, Madrid, Instituto Universitario «La Corte en Europa» (IULCE)-Universidad Autónoma de Madrid.

²⁹ *Diario de Madrid*, del lunes 9 de febrero de 1795, p. 156. El título completo de la comedia de magia aquí mencionada es *No se evita un precipicio si se falta à la Deydad. Y Maxico Fineo*, cuyo texto compuso Manuel Fermín de Laviano, y su música, Blas Laserna. La obra se compuso en 1782, y se conserva, en manuscrito, entre los fondos de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, y disponible en la Biblioteca Digital Memoria de Madrid,

El periódico que nos ocupa también incluye datos sobre el éxito obtenido por la comedia de *El Filósofo*, mostrado a través de la puesta a disposición de sus lectores, de un informe, en cada ejemplar, sobre la recaudación de taquilla obtenida a través de las entradas vendidas en cada jornada de representación. Sus noticias son las siguientes:

DÍA	ENTRADA
28 de enero	5715
29 de enero	6480
30 de enero	5229
31 de enero	5343
1 de febrero	5875
2 de febrero	7172
3 de febrero	3528
4 de febrero	4395
5 de febrero	4108
6 de febrero	2904
7 de febrero	2188
8 de febrero	5349

Ante estos datos³⁰, podemos comprobar que la comedia proporcionó una nada desdeñable media de beneficios de cerca de cinco mil reales³¹. Es prueba palpable de su gran aceptación, por parte de los espectadores del momento, de las funciones de su estreno, en los días en los que tuvieron lugar los montajes correspondientes.

El *Diario de Madrid* fue el medio a través del cual se dieron a conocer los textos que dieron cuerpo a la polémica que se desató en la Villa y

http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=307084&num_id=67&num_total=79; http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=307082&num_id=1458&num_total=1935; y http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=307084&num_id=67&num_total=79 (fecha de la consulta: 21 de octubre de 2020, 23'30 h).

³⁰ Se encuentran en las siguientes páginas del periódico: jueves 29 de enero de 1795, p. 118; viernes 30 de enero de 1795, p. 122; sábado 31 de enero de 1795, p. 126; domingo 1 de febrero de 1795, p. 130; lunes 2 de febrero de 1795, p. 134; martes 3 de febrero de 1795, p. 138; miércoles 4 de febrero de 1795, p. 140; jueves 5 de febrero de 1795, p. 144; viernes 6 de febrero de 1795, p. 148; sábado 7 de febrero de 1795, p. 152; domingo 8 de febrero de 1795, p. 156; lunes 9 de febrero de 1795, p. 160.

³¹ La equivalencia en euros actuales del real de plata del siglo XVIII es discutida por los expertos. Según unas fuentes, su equivalencia actual estaría en torno a unos 1'98 euros. Otras fuentes rebajan la valoración, y explican que la equivalencia estaría en torno a 1'54 euros. Luego los aproximados cinco mil reales de plata, serían hoy entre 9900 y 7700 euros.

Corte con motivo del estreno matritense de *La escuela de la amistad*. El detonante fue un comentario, firmado con el pseudónimo de *El Imparcial*, incluido en una carta dirigida al editor del *Diario de Madrid*, al «Señor Diarista», es decir, – en la etapa en la que aparece este número –, al Señor Santiago Thevin. Se publicó en el *Diario* del viernes 27 de marzo de 1795, pp. 353-355. Allí se incluía un elogio, matizado y moderado, a la comedia, hacía poco estrenada, de Juan Pablo Forner *El Filósofo enamorado*³². Tal elogio molestó a un lector de este periódico, quien escribió, a su vez, con el pseudónimo de *El Ingenuo*, otra carta que contenía un furioso y desmesurado ataque contra el texto del emeritense y contra su defensor *El Imparcial* (*Diario de Madrid*, del martes 28 de abril de 1795, pp. 485-487). El resumen de los *Diarios* del mes, firmado por *El Censor mensual*³³, e incluido en el periódico del jueves 7 de mayo de 1795 (p. 522), se hace eco de la polémica iniciada. Otro lector del *Diario* desea participar en la controversia entablada, con una carta, en la que defiende a *El Imparcial*, y que firma con el pseudónimo de «El Amigo del Censor ó anti-Filopatro» (*Diario de Madrid* del miércoles 20 de mayo de 1795, pp. 573-575). Por fin, el propio escritor de la comedia, nuestro extremeño Forner, decide implicarse directamente en la polémica, y redacta, difundida con el pseudónimo de *El Maestro Cascales*, una *Contestación a la Carta acerca de la Comedia del Filósofo Enamorado*, con el fin de enviarla, – puesto que su trabajo de Fiscal, lo retenía en Sevilla, y, por consiguiente, no podía hacer directamente esta gestión –, a su amigo Pedro Estala, para que procurase que fuese incluida, – si era necesario, en varios números, dada su extensión –, como réplica, en el *Diario de Madrid*, o fuese editada completa, como folleto, y distribuida en Madrid, advirtiéndole que su opción favorita es la impresión como folleto³⁴.

³² Cf. M^a Elena Arenas Cruz, «En desagravio de Estala. A propósito de una crítica contra *El filósofo enamorado* de Forner en el *Diario de Madrid* (1795)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 10-11 (2000-2001), pp. 17-41.

³³ M^a Elena Arenas Cruz, «Pedro Estala como “Censor Mensual” en el *Diario de Madrid* (1795-1798)», *Revista de literatura*, tomo 62, n^o 124 (2000), pp. 327-346.

³⁴ Todos los detalles sobre estos asuntos se encuentran en la correspondencia que Estala dirigió a Forner, en las que aborda estos temas; y en cartas que nuestro Fiscal escribe a su amigo Ramón María Zuazo e incluye estos contenidos. Cf. M^a Elena Cruz Arenas, «Las cartas de Pedro Estala a Juan Pablo Forner (nueva edición crítica)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 19 (2009), pp. 89-142; y la Carta de Juan Pablo Forner a Ramón María Zuazo publicada en periódico sevillano *El Ateneo. Periódico de Literatura Española* y

Esta contestación de Forner a las críticas del «Señor Ingenuo», a la que nos acabamos de referir, fue objeto de publicación, en Madrid, como suelta, como folleto, exenta, a juzgar por las noticias de la época, aunque ningún crítico ha podido localizar, en concreto, y consultar tal folleto³⁵. No obstante, en la página 835 del *Diario de Madrid*, del viernes 24 de julio de 1795, que se corresponde con el número 208, se puede leer el siguiente anuncio sobre obras recién publicadas por entonces: «Contestacion á la Carta del Ingenuo, inserta en el Diario del 28 de Abril, acerca de la Comedia del Filosofo enamorado; véndese en la librería de Quiroga calle de la Concepción Geronima. En esta Carta se hace ver que el anonimo disfrazado con el titulo del *Ingenuo* procedió por mero capricho y pasion en la censura que hizo de esta Comedia, y se demuestran sus equivocaciones en los defectos que la atribuye, asi por lo que hace á las reglas dramáticas, como por la parte moral y política de los caracteres». Igualmente, en la *Gazeta de Madrid*, del martes 17 de noviembre de 1801, nº 107, p. 1171, se anuncia: «Contestacion á la carta inclusa en el diario de 28 de Abril de 1796, acerca de la comedia del Filósofo enamorado, que escribió dicho Forner: papel en 4.º Se hallarán en la librería de Quiroga, calle de las Carretas». Y en la *Gazeta de Madrid*, martes 16 de noviembre de 1802, p. 1176, podemos leer: «Contestación á la carta inclusa en el diario de 28 de Abril de 1795 acerca de la comedia del Filósofo enamorado que escribió dicho Forner: papel en 4.º Se hallarán en las librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepción». Hubo otra impresión posterior, hecha en Cádiz, por Manuel Ximénez Carreño, en el año 1795, en que se produjo el estreno madrileño, o, poco después, en 1796 (en el correspondiente impreso no figura fecha), y que se tituló *Carta del Diario de Madrid de 28 de abril impugnando la Comedia del Filósofo Enamorado, a la que sigue una defensa de la expresada crítica por un Amigo del Autor de la Comedia*. En el *Diario de Cádiz*, en la última página, la 188, de su número 43, que incluye la *Carta del Autor*

Extrajera, Ciencias y Bellas Artes, nº 24, viernes, 15 de noviembre 1875, Epistolario, p. 312. (Carta de Don Juan P. Forner á Don Ramón M^a Zuazo, escrita en Sevilla, sin datar).

³⁵ Cf. François Lopez, *Juan Pablo Forner (1756-1797) y la crisis de la conciencia española*, traducción de Fernando Villaverde, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999, p. 544, nota 103; M^a Elena Arenas Cruz, «En desagravio de Estala. A propósito de una crítica contra *El filósofo enamorado* de Forner en el *Diario de Madrid* (1795)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 10-11 (2000-2001), pp. 17-41 (ver, especialmente, pp. 24-28).

del *Filósofo enamorado* en contextación á la *Crítica de Don Hugo Imparcial*, publicada en el *Diario de Cádiz* del Jueves 28 de Abril, –de la que más adelante nos ocuparemos–, aparece publicada la siguiente «NOTICIA», que, tal vez, alude a la edición gaditana de esta respuesta del emeritense: «En la librería de D. Victoriano Pajares se hallará la respuesta que en otra ocasión dió el Autor del *Filósofo enamorado* á la *Crítica* que contra esta pieza se publicó en el *Diario de Madrid*». Seguramente el impresor, Manuel Ximénez Carreño, –quien se encargaba, también, de la publicación del *Diario de Cádiz* en 1796 –, fue quien incluyó en ese lugar tal «NOTICIA», para aumentar las ventas de su folleto.

4.2. La Continuación del Memorial Literario

El *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, que había sido fundado por Pedro Pablo Trullench y Joaquín Ezquerro, y había iniciado su historia editorial en el mes de enero del año 1784, tuvo tres etapas de publicación. La primera abarcó entre los años 1784 y 1791. La segunda, entre los años 1793 y 1797. La tercera, entre 1801 y 1808³⁶. En la segunda modificó su título por *Continuación del Memorial Literario*. En esta época, en concreto en la parte segunda del número correspondiente al mes de septiembre del año 1795, entre las páginas 398 y 412, apareció publicada una crítica, en general muy positiva, de *El Filósofo enamorado* con motivo de su montaje, y estreno, madrileños. Iba incluida bajo el epígrafe «Teatros. Coliseo de la Cruz. Compañía de Ribera. *El Filósofo enamorado*, ó *la Escuela de la Amistad*. Comedia en tres actos». El comentario carecía de cualquier tipo de firma, con o sin pseudónimo. Una vez más la prensa del periodo se hace eco del estreno en la Corte de esta pieza de Juan Pablo Forner, pero, en esta ocasión, sin provocar ningún tipo de polémica o controversia.

4.3. El Diario de Cádiz

El asunto de la difusión gaditana de *El Filósofo enamorado* ya fue objeto de tratamiento detenido por Beatriz Sánchez Hita³⁷. En la *Tacita* de

³⁶ Cf. M^a Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España. 1. Los orígenes. El siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Universidad Textos, 64), 1990, pp. 168-169.

³⁷ Beatriz Sánchez Hita, «Teatro y diversiones públicas del Cádiz de finales del XVIII: la polémica en torno a la representación de *El filósofo enamorado* de Juan Pablo Forner», en

Plata la comedia de Forner pudo, quizá, por las razones antes expuestas, haber sido objeto de dos montajes distintos. El primero, entre 1792 y 1794, con poca transcendencia pública. Quizá, entonces, fuera objeto de algún montaje privado, para un público limitado, y no llegara la pieza a ser conocida por los espectadores de ningún teatro de acceso libre, mediante el pago de la correspondiente entrada. La segunda fue estrenada, con mayor publicidad, con mayor transcendencia pública en 1796, en el Teatro Principal y se mantuvo en escena durante los días 27 y 28 de abril, según quedó reflejado en el *Diario de Cádiz* de esas fechas.

Sobre este, – quizá segundo –, montaje, se hace eco el *Diario de Cádiz* en su número 27, del miércoles 27 de abril de 1796, en cuya página 108³⁸ podemos leer: «Esta tarde, si no ocurriere alguna novedad, se representará la Comedia intitulada: *El Filosofo enamorado*: acompañará un gracioso Saynete, y cantarán un dúo bufo Carlos y Juana Barlacinas.= Se dará principio á las 7». En el número 28 del mismo periódico, correspondiente al jueves 28 de abril de 1796, en su página 116, se incluye información sobre la representación de ese día del texto de Forner: «Esta tarde, si no ocurriere alguna novedad, se representará la misma función de ayer». En este estreno de 1796, – el verdaderamente relevante, conocido, documentado, y dedicado a cualquier tipo de espectador que deseara entrar, mediante el pago de su entrada, en el Teatro Principal –, nos vamos a centrar.

El *Diario de Cádiz* recoge, como acabamos de comprobar, noticias sobre algunos pormenores de la subida gaditana a las tablas de la única comedia larga completa que hemos conservado del autor emeritense. Sabemos los días que se mantuvo la pieza en cartel: sólo dos, el 27 y el 28 de abril de 1796. Sabemos la hora en que comenzó la función en esas jornadas, las siete de la tarde. Sabemos la composición de esa función, que fue simple, sin piezas intercaladas, al parecer, pero complementada, – tal vez como fin de fiesta, como en Madrid –, con dos ingredientes más: «un gracioso Saynete, y cantarán un dúo bufo Carlos y Juana Barlacinas». Y, por fin, conocemos el nombre de dos de los actores que intervinieron en el montaje, los ahora

La Época de Carlos IV (1788-1808). Actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, coord. Elena de Lorenzo Álvarez, Oviedo, Sociedad Española del Siglo XVIII-Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 1043-1055.

³⁸ En el *Diario de Cádiz*, '128', por errata.

mencionados «Carlos y Juana Barlacinas». El periódico no transmite datos sobre asistencia del público, o de ingresos en taquilla.

Como aconteció en Madrid, en 1795, el estreno gaditano de 1796 no estuvo exento de polémica. Conocemos los términos en los que se planteó, y las personas que participaron en la misma, gracias al mismo *Diario de Cádiz*. En este periódico, en su número 28, del jueves 28 de abril de 1796, – que también se había dado cobijo al anuncio de la segunda representación de *La escuela de la amistad* (p. 116)–, entre sus páginas 109 y 116, se imprimió una larga crítica contra la comedia firmada por un tal *Hugo Imparcial*. En el número 33, del martes 3 de mayo de 1796, entre sus páginas 135-136, firmada por una persona que se identifica como *Tarugo*, se incluye una primera contestación, breve, y parcial, al escrito de *Hugo Imparcial*. Y ya, por fin, en el número 43, del viernes 13 de mayo de 1796, entre las páginas 173 y 188, Juan Pablo Forner hace imprimir una amplia y detallada réplica a los vituperios de *Hugo Imparcial*, réplica que firma con el pseudónimo de «El Autor del *Filósofo enamorado*», y a la que pone el título de «*Carta del Autor del Filósofo enamorado en contextacion á la Critica de Don Hugo Imparcial, publicada en el Diario de Cadiz del Jueves 28 de Abril*». Esta Carta de extremeño fue, con posterioridad, publicada suelta, como folleto, en Cádiz, por el mismo editor que se ocupaba de imprimir el *Diario de Cádiz*: *Continuación a la Carta del autor de la comedia del Filósofo enamorado publicada en el Diario de Cádiz de 13 de mayo pasado de este año en respuesta a la de Don Hugo Imparcial, que también se publicó en el Diario de 28 de abril, Cádiz, Antonio de Murguía, 1796*. Con ello terminó la historia de esta controversia.

5. Las reposiciones en vida de Forner

La comedia *El Filósofo enamorado* dejó buen recuerdo en los espectadores de la era de la Ilustración, que quisieron conocerla los días en que se mantuvo sobre las tablas. Prueba de ello es que, pocos años después de que se efectuase su estreno, fue objeto de diversas reposiciones en la escena. Tenemos noticias de montajes llevados a cabo en diferentes ciudades españolas. Primero en la Corte, en la capital de las Españas. Después en algunas capitales de provincia.

5.1. Montajes en el *Diario de Madrid* de 1796

El *Diario de Madrid* recoge noticias de una reposición de *El Filósofo enamorado*, que cosechó un gran éxito, y tuvo lugar en la Capital de las

Españas, entre los meses de abril y mayo de 1796, poco más de un año después de efectuarse el estreno matritense en el Teatro de la Cruz, por la Compañía de Eusebio Ribera, como mostramos –. La encargada, en esta ocasión, de ocuparse del montaje fue la «Compañía del Sr. Luis Navarro». El local en el que tuvo lugar fue el Teatro del Príncipe.

Las representaciones tuvieron lugar entre los días 25 de abril y 5 de mayo. Si la aceptación, en la Villa y Corte, del estreno de 1795 fue alta, como reconoce Pedro Estala en carta destinada a su amigo Forner, redactada entre los meses de febrero y marzo de 1796, según explica indica M^a Elena Arenas Cruz³⁹:

La comedia ha agradado infinito, como lo indican las entradas, que han ido subiendo de día en día, su duración por doce o trece días, y haberse dejado con más de cinco mil reales. Este es un argumento fuerte del mérito de una comedia que ni tiene batallas, ni desafíos, ni es de mágica o de *maquinaria*, como las ha bautizado nuevamente tu amigo don Santos⁴⁰, a quien no ha agradado el *Filósofo*, prueba evidente de su bondad,

la reposición de 1796 no le fue muy a la zaga en la asistencia del público a las funciones. Lo comprobaremos más adelante.

³⁹ M^a Elena Arenas Cruz, «Las cartas de Pedro Estala a Juan Pablo Forner (nueva edición crítica)», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 19 (2009), pp. 89-142; ver p. 133.

⁴⁰ Santos Díez González (Palencia, hacia 1743 – Madrid, 1804) fue sacerdote, erudito, escritor, profesor de retórica y censor de comedias. Estudió en Palencia y en Valladolid, y se trasladó, tras ello a Madrid, en donde llegó a ser profesor de Latinidad y, después, catedrático de Poética en los Reales Estudios de San Isidro de la Corte. Fue autor de un manual, las *Instituciones poéticas*, que se publicó en 1783. Tuvo gran importancia su labor, a finales de su siglo, como autor de un plan de reforma de los teatros de la época, para adaptarlos a los nuevos fines y gustos de la Ilustración, titulado *Idea de una Reforma de los Teatros públicos de Madrid, que allane el camino para proceder después sin dificultades y embrazos hasta su perfección* (1797), plan que fue aceptado por las autoridades del momento y puesto en práctica en los locales teatrales de la Corte en diciembre de 1799, aunque su efectividad su escasa, dado el fracaso con el que concluyó su historia (): «Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI, 23 (julio 1929), pp. 245-284; Herrera Navarro, «Los planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII», en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Madrid, Editorial Complutense-Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, 1996, 2 vols., vol. II, pp. 789-803). Fue traductor (*La casa de campo. Poema castellano, traducido del latino intitulado Praedium Rusticum* del P. Vaniere, 1785), autor teatral (*El casamiento por fuerza*, 1795; *El valor sin ambición y el Amor afortunado. Abdolomino*, que quedó inédita), redactor de obras eruditas (*Instituciones filosóficas*, 1787-1788; las ya citadas *Instituciones poéticas*, 1793), defensor de la cultura española (*Tabla, o Breve relación apologética del mérito de los españoles en las ciencias*,

El día 25 de abril de 1796, a las cinco de la tarde, según el *Diario de Madrid* de esa misma fecha (p. 476), tuvo lugar el estreno de la reposición madrileña de *La escuela de la amistad*. La creación del emeritense sustituía en cartel a la «Comedia intitulada: el mejor amigo el Rey», que se había venido escenificando hasta el 24 de abril del mismo año. La función que se ofrecía a los espectadores estaba también integrada por un sainete y una tonadilla, piezas que eran utilizadas como complemento, y seguramente como fin de fiesta, y cuyos títulos no se especifican en las páginas del número correspondiente de ese periódico:

DIARIO DE MADRID
DEL LUNES 25 DE ABRIL DE 1796.
P. 476

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: La escuela de la amistad, ó el Filósofo enamorado, de Figuron, con saynete, y una tonadilla; á las 5. La entrada de ayer fue de 2460.

Esta comedia se hallará de venta en la Librería de Castillo, frente á las Gradas de S. Felipe el Real, en la de Cerro, calle de Cedaceros, en su puesto, calle de Alcalá, y en la de Quiroga, calle de la Concepción Gerónima.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

No conocemos el nombre de los actores que se encargaron de dar cuerpo a cada uno de los personajes que intervienen en el argumento de *El Filósofo*. Sí conocemos, gracias al *Diario de Madrid* del 27 de marzo de 1795, –en su página 357–, la composición, en la temporada 1795-1796-, de la compañía de Luis Navarro:

COMPAÑÍA DEL SEÑOR LUIS NAVARRO.

DAMAS

- | | |
|----------------------------|---|
| 1. Sra. Rita Luna. | 5. Sra. Rosa García, con obligación de suplir por la segunda. |
| 2. Sra. Gabriela La-Porta. | 6. Sra. Antonia Febre Orozco. |

artes [...], 1786)... Cf. «Santos Díez González», en *Diccionario Biográfico Español*, edición electrónica. Madrid, Real Academia de la Historia, 2018, <http://dbe.rah.es/biografias/53974/santos-diez-gonzalez> (fecha de la consulta: 27 de septiembre de 2020, 20 h.).

- | | |
|--|---|
| 3. Sra. Polonia Rochel,
<i>representado.</i> | 7. La Hija de Griñoli, <i>de nueva.</i> |
| Id. Sra. Lorenza Correa,
<i>de cantado.</i> | 8. Sra. Manuela Correa. |
| 4. Sra. Joaquina Arteaga,
<i>de representado y cantado.</i> | |
| Id. Sra. María Ribera, <i>de representado, con obligación de servir por la tercera, y salir diariamente.</i> | |

GALANES

- | | |
|---|---|
| 1. Manuel García Parra | 7. Juan Codina. |
| 2. Félix de Cubas; <i>con obligación de suplir por el primero en defecto del Sobresaliente.</i> | 8. Francisco García, <i>de cantado.</i> |
| 3. Rafael Ramos. | 9. Id. Luis Cortinas, <i>nuevo.</i> |
| 4. Joseph Vallés,
<i>con obligación de suplir por el segundo.</i> | 10. Pedro de Cubas. |
| 5. Manuel Buch. | 11. Sebastián Briñoli,
<i>para lo que le manden las dos Compañías.</i> |
| 6. Joaquín Sabater,
<i>con obligación de suplir por el tercero.</i> | <i>Sobresaliente, Luis Navarro.</i> |

BARBAS

- | | |
|-------------------|---------------------|
| 1. Antonio Pinto. | 2. Joaquín de Luna. |
|-------------------|---------------------|

GRACIOSOS

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 1. Mariano Querol.
<i>Vejete.</i> | 2. Joseph García Hugalde
Mariano Puchol. |
|--------------------------------------|---|

APUNTADORES.

- | | |
|---|---|
| 1. Joaquín de Tapia.
<i>Cobrador.</i>
<i>Guardarropa.</i>
<i>Compositor.</i> | 2. Miguel Armendáriz.
Baltasar Inestrosa.
Diego Rodríguez.
Don Blas de la Serna. |
|---|---|

La función estuvo representándose en el Teatro del Príncipe, ininterrumpidamente, con la misma estructura de función (no conocemos el nombre del sainete ni de la tonadilla que incluía, por lo que no sabemos si fueron algún día sustituidos por otros títulos) y con el mismo horario, hasta el día 5 de mayo. El día 6 fue sustituida por otra función, – que corrió a cargo de la misma Compañía de Luis Navarro –, formada por la «Comedia intitulada: el Misanthropo, y enemigo de los hombres, seguida, con una tonadilla, y el saynete por fin de fies-

ta»⁴¹. Permaneció, pues, en cartel durante once días, uno menos de lo que lo hizo la pieza de Forner en su estreno madrileño de 1765.

Antes mencionamos que el éxito de *El Filósofo*, en su regreso a la escena, en los días de su reposición en la Corte, fue grande. Los datos de recaudación confirman la alta asistencia del público al Teatro del Príncipe en las jornadas en que fue escenificada la comedia. El *Diario de Madrid*, una vez más, nos los transmite:

DÍA	ENTRADA
25 de abril	5931
26 de abril	5594
27 de abril	5171
28 de abril	3277
29 de abril	3260
30 de abril	3192
1 de mayo	2920
2 de mayo	6635
3 de mayo	2961
4 de mayo	2040
5 de mayo	4151

Estos datos⁴² del *Diario* muestran que esta función de primavera de 1796 produjo, a sus promotores, una media de cerca de cuatro mil reales⁴³ por día. Nos hallamos, nuevamente, ante una prueba de la excelente aceptación que tuvo *La escuela de la amistad* entre el público de sus días. Sólo podemos recordar que, según la misma publicación que estamos consultando, la obra que precedió a la de Forner tuvo una cifra de recaudación de 2460 en su último día de montaje, el 24 de abril de 1796 (*Diario de Madrid*, 25 de abril, p. 480), frente a los 4151 de la despedida de *El Filósofo*; y la comedia que la sustituyó, tuvo una cifra de recaudación de 3588 el 6 de mayo de 1796, día del estreno (*Diario de Madrid*, 7 de mayo, p. 524), frente a los 5931 del estreno de *El Filósofo*.

⁴¹ *Diario de Madrid* del viernes 6 de mayo de 1796, p. 520.

⁴² Se encuentran en las siguientes páginas del periódico: martes 26 de abril de 1796, p. 482; p. 480; miércoles 27 de abril de 1796, p. 484; jueves 28 de abril de 1796, p. 488; viernes 29 de abril de 1796, p. 492; sábado 30 de abril de 1796, p. 496; domingo 1 de mayo de 1796, p. 500; lunes 2 de mayo de 1796, p. 504; martes 3 de mayo de 1796, p. 508; miércoles 4 de mayo de 1796, p. 512; jueves 5 de mayo de 1796, p. 516; viernes 6 de mayo de 1796, p. 522.

⁴³ Es decir, según los cálculos que explicamos en nota anterior, la recaudación estaría hoy entre los 7920 y los 6160 euros.

A diferencia de lo ocurrido en 1795, la reposición de primavera de 1796 no suscitó polémicas que fueran desarrolladas a través de los periódicos del momento.

5.2. La reposición de 1797

En *Diario de Madrid* registra un nuevo montaje de *El Filósofo enamorado* que tuvo lugar en 1797. Se efectuó a principios de año, en concreto, en el mes de enero, y abarcó los días 15, 16, 17 y 18 del mismo. La comedia sustituyó en cartel a la función compuesta por la «Comedia intitulada: Guárdate del agua mansa, de Figuron, nueva, con saynete y una tonadilla»⁴⁴.

En esta reposición, la Compañía que se encargó de la puesta en escena fue la de Luis Navarro, la misma que escenificó la obra en 1796. En este caso no conocemos su composición, pero, sabiendo como funcionaban las agrupaciones teatrales en el siglo XVIII, en la que las modificaciones de una temporada a otra no eran exageradas, los cómicos que la integraban debieron de ser prácticamente los mismos que se ocuparon del espectáculo de 1796. El *Diario de Madrid*, del lunes 24 de julio de 1797 (p. 876), lo confirma, ya que, al hacerse eco del estreno de otro de los textos dramáticos de Forner, *Los aduladores*, sí menciona el nombre de los actores que, en esa temporada, formaban parte de la compañía de Luis Navarro, y, por lo tanto, que se repartieron los papeles en esa función. Se trataba de, –además del ya mencionado Luis Navarro, autor (director) de la agrupación–, Joaquina Arteaga, Rita Luna, Manuel García, Antonio Pinto, Félix de Cubas, Lorenza Correa, Bernardo Gil, y Mariano Querol.

Las funciones en las que se ofreció *La escuela de la amistad*, fueron cuatro. Tuvieron lugar en el Teatro de la Cruz de Madrid, el local en el que se estrenó la obra en la Villa y Corte en 1795, como vimos. Dieron comienzo a las cuatro y media de la tarde, todos los días en los que se ofreció el montaje. Y estuvieron compuestas, invariablemente, por la «Comedia intitulada: el Filósofo enamorado, de Figuron, en tres actos seguidos, de subida, con saynete y una tonadilla»⁴⁵.

⁴⁴ *Diario de Madrid*, del sábado 14 de enero de 1797, p. 60.

⁴⁵ *Diario de Madrid*, del sábado 14 de enero de 1797, p. 60: «En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: el Filósofo enamorado, de Figuron, en tres actos seguidos, de subida, con saynete y una tonadilla: á las 4 ½.».

Conocemos, igualmente por el *Diario de Madrid*, los datos correspondientes a los ingresos de taquilla en cada una de las jornadas en las que la pudieron disfrutar sus espectadores. Son los siguientes:

DÍA	ENTRADA
15 de enero	6427
16 de enero	5449
17 de enero	4471
18 de enero	2647

Estos datos⁴⁶ del *Diario* muestran que esta función de enero de 1797 produjo, a sus promotores, una media de cerca de cinco mil reales⁴⁷ por día. Fue el último montaje de la comedia realizado en vida de Forner, y el último anterior a 1800 que hemos llegado a localizar en los periódicos de la época. Tras su muerte, este mismo año de 1797, – en concreto, el lunes 24 de julio de 1797 –, fue estrenada otra de las obras teatrales compuestas por el extremeño, la antes mencionada *Los aduladores*, cuyos montajes fueron estudiados por nosotros en otro lugar⁴⁸.

6. Conclusiones: Forner, dramaturgo de éxito

Ante la claridad y contundencia de los datos que hemos ido ofreciendo en las anteriores páginas de la presente investigación, las conclusiones que pueden ofrecerse de la misma son claras, y relativa y consiguientemente evidentes.

Frente a la idea que muchas veces se ha proporcionado sobre la producción dramática del extremeño Juan Pablo Forner, de estar compuesta por textos mediocres, que no fueron muy del agrado de sus contemporáneos, ni de los años posteriores al emeritense, el escritor dieciochesco debe ser objeto de una gran reivindicación, como reparación

⁴⁶ Se encuentran en las siguientes páginas del periódico: martes 26 de abril de 1796, p. 482; p. 480; miércoles 27 de abril de 1796, p. 484; jueves 28 de abril de 1796, p. 488; viernes 29 de abril de 1796, p. 492; sábado 30 de abril de 1796, p. 496; domingo 1 de mayo de 1796, p. 500; lunes 2 de mayo de 1796, p. 504; martes 3 de mayo de 1796, p. 508; miércoles 4 de mayo de 1796, p. 512; jueves 5 de mayo de 1796, p. 516; viernes 6 de mayo de 1796, p. 522.

⁴⁷ Entre 9900 y 7700 euros.

⁴⁸ Se tratan de mis artículos en prensa «*Los aduladores*, de Juan Pablo Forner, comedia olvidada», en Homenaje a José Checa, Madrid, CSIC; y «Un texto teatral oculto de Juan Pablo Forner: La comedia de *Los Aduladores*», *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura*, volumen XLIV, número 2 (diciembre de 2020).

de su memoria y buena reputación como comediógrafo. Sus creaciones teatrales no carecen de la calidad, e interés, – así lo entendieron sus espectadores de su época–, que le han negado algunos de sus críticos, de sus tiempos y de los siglos posteriores, – hasta casi llegar a nuestros días–, que se han dejado arrastrar por prejuicios surgidos en los años de la Ilustración y pergeñados por adversarios y enemigos, políticos y personales, de nuestro eximio intelectual y autor ilustrado. El público del momento, sus receptores más inmediatos, quienes conocieron directamente *El Filósofo enamorado* en la escena, en vida del emeritense, entre 1790-1795 y 1797, así lo supieron ver y reconocer. La aceptación de que fue objeto esta misma comedia en los primeros años del siglo XIX, hasta finales del reinado de Fernando VII, y sus constantes inclusiones en la cartelera de esos tiempos, corroboran esas conclusiones, como podremos comprobar en el artículo que sucederá al que ahora estamos concluyendo, al que antes nos referimos, y que próximamente daremos a las prensas⁴⁹.

Cáceres, 9 de noviembre de 2020,
año de la pandemia.

⁴⁹ «*La escuela de la amistad o El Filósofo enamorado* en la prensa española de la Ilustración: Reposiciones tras la muerte de Forner (1800-1834)».

APÉNDICE

REPRESENTACIONES DE *EL FILÓSOFO*
EN LA PRENSA ESPAÑOLA
DE LA ILUSTRACIÓN (1790-1834):
DOCUMENTACIÓN

1. *Estrenos, reposiciones e impresiones (Siglo XVIII)*

DIARIO DE MADRID
DEL MARTES 27 DE ENERO DE 1795.
(P. 112).

En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: Por su Rey y por su Dama, y Mascaras de Amiens, con saynete y una tonadilla: de Teatro; á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 2175.

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL MIERCOLES 28 DE ENERO DE 1795.
(P.116).

(Noticia de su estreno)

Teatro. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Filosofo enamorado, en 3 actos seguidos, nueva, con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 2107.

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL JUEVES 29 DE ENERO DE 1795.
(P. 118).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Filosofo

enamorado, en 3 actos seguidos, nueva con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 5715.

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL VIERNES 30 DE ENERO DE 1795.
(P. 122).

Teatros. [...] En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Filosofo enamorado, en 3 actos seguidos, nueva, con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 6480.

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL SÁBADO 31 DE ENERO DE 1795.
(P. 126).

Teatros. [...] En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Filosofo enamorado, en 3 actos seguidos, nueva, con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 5229. [...].

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL DOMINGO 1 DE FEBRERO DE 1795.
(P. 130).

Teatros. [...] En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Filosofo enamorado, en 3 actos seguidos, nueva, con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 5343. [...].

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL LUNES 2 DE FEBRERO DE 1795.
(P.134).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Filósofo enamorado, en 3 actos seguidos, nueva, con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 5875.

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL MARTES 3 DE FEBRERO DE 1795.
(P. 138).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Filósofo enamorado, en 3 actos seguidos, nueva, con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 7172.

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL MIERCOLES 4 DE FEBRERO DE 1795.
(P. 140).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Filósofo enamorado, en 3 actos seguidos, nueva con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 3528.

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL JUEVES 5 DE FEBRERO DE 1795.
(P. 144).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Filosofo enamorado, en 3 actos seguidos, nueva con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 4395.

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL VIERNES 6 DE FEBRERO DE 1795.
(P. 148).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Filosofo enamorado, en 3 actos seguidos, nueva con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 4108.

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL SABADO 7 DE FEBRERO DE 1795.
(P. 152).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Filosofo enamorado, en 3 actos seguidos, nueva con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 2904.

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL DOMINGO 8 DE FEBRERO DE 1795.
(P. 156).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Filosofo enamora-

do, en 3 actos seguidos, nueva con una tonadilla, y el saynete nuevo por fin de fiesta, de subida, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 2188.

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL LUNES 9 DE FEBRERO DE 1795.
(P. 160).

En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Eusebio Ribera, se representa la Comedia intitulada: El Maxico Fineo, con un saynete nuevo, y una tonadilla; de Teatro, á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 5349.

CON PRIVILEGIO REAL
En la Imprenta de la Viuda de Hilario Santos.

DIARIO DE MADRID
DEL VIERNES 24 DE JULIO DE 1795.

NOTICIAS PARTICULARES DE MADRID.
LITERATURA.
(P. 835).

Contestacion á la Carta del Ingenuo, inserta en el Diario del 28 de Abril, acerca de la Comedia del Filosofo enamorado; vendese en la libreria de Quiroga calle da la Concepción Geronima. En esta Carta se hace ver que el anonimo disfrazado con el titulo del *Ingenuo* procedió por mero capricho y pasion en la censura que hizo de esta Comedia, y se demuestran sus equivocaciones en los defectos que la atribuye, así por lo que hace á las reglas dramáticas, como por la parte moral y politica de los caracteres.

2. Noticias de reposiciones

2.1. El siglo XVIII

DIARIO DE MADRID
DEL DOMINGO 24 DE ABRIL DE 1796.
(P. 472).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: el mejor amigo el Rey, con saynete, y una tonadilla; á las 5. La entrada de ayer fue de 1685.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL LUNES 25 DE ABRIL DE 1796.
(P. 476).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: La escuela de la amistad, ó el Filosofo enamorado, de Figuron, con saynete, y una tonadilla; á las 5. La entrada de ayer fue de 2460.

Esta comedia se hallará de venta en la Libreria de Castillo, frente á las Gradass de S. Felipe el Real, en la de Cerro, calle de Cedaceros, en su puesto, calle de Alcalá, y en la de Quiroga, calle de la Concepción Gerónima.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL MARTES 26 DE ABRIL DE 1796.
(P. 480).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: la escuela de la de la amistad, ó el Filosofo enamorado, de Figuron, de subida, con saynete, y una tonadilla; á las 5. La entrada de ayer fue de 5931.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL MIERCOLES 27 DE ABRIL DE 1796.
(P. 484).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: la escuela de la amistad, ó el Filosofo enamorado, de Figuron, de subida, con saynete, y una tonadilla; á las 5. La entrada de ayer fue de 5594.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL JUEVES 28 DE ABRIL DE 1796.
(P. 488).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: la escuela de la amistad, ó el Filósofo enamorado, de Figuron, de subida, con saynete, y una tonadilla; á las 5. La entrada de ayer fue de 5171.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL VIERNES 29 DE ABRIL DE 1796.
(P. 492).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: la escuela de la amistad, ó el Filósofo enamorado, de Figuron, de subida, con saynete, y una tonadilla; á las 5. La entrada de ayer fue de 3277.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL SABADO 30 DE ABRIL DE 1796.
(P. 496).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: la escuela de la amistad, ó el Filósofo enamorado, de Figuron, de subida, con saynete, y una tonadilla; á las 5. La entrada de ayer fue de 3260.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL DOMINGO 1 DE MAYO DE 1796.
(P. 500).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: la escuela de la

amistad, ó el Filosofo enamorado, de Figuron, de subida, con saynete, y una tonadilla; á las 5. La entrada de ayer fue de 3192.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL LUNES 2 DE MAYO DE 1796.
(P. 504).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: la escuela de la amistad, ó el Filosofo enamorado, de Figuron, de subida, con saynete, y una tonadilla; á las 5. La entrada de ayer fue de 2920.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL MARTES 3 DE MAYO DE 1796.
(P. 508).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: la escuela de la amistad, ó el Filosofo enamorado, de Figuron, de subida, con saynete, y una tonadilla; á las 5. La entrada de ayer fue de 6635.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL MIERCOLES 4 DE MAYO DE 1796.
(P. 512).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: la escuela de la amistad, ó el Filosofo enamorado, de Figuron, de subida, con saynete, y una tonadilla; á las 5. La entrada de ayer fue de 3709.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL JUEVES 5 DE MAYO DE 1796.
(P. 516).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: la escuela de la amistad, ó el Filosofo enamorado, de Figuron, de subida, con saynete, y una tonadilla; á las 5. La entrada de ayer fue de 2040.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL VIERNES 6 DE MAYO DE 1796.
(P. 520).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: el Misanthropo, y enemigo de los hombres, seguida, con una tonadilla, y el saynete por fin de fiesta; á las 5. La entrada de ayer fue de 4151.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL SABADO 7 DE MAYO DE 1796.
(P. 524).

Teatros. [...]. En el de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: el Misanthropo, y enemigo de los hombres, seguida, con una tonadilla, y el saynete por fin de fiesta; á las 5. La entrada de ayer fue de 3588.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo.

DIARIO DE MADRID
DEL SABADO 14 DE ENERO DE 1797.
(P. 60).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: Guárdate del agua

mansa, de Figuron, nueva, con saynete y una tonadilla: á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 2825.

CON PRIVILEGIO REAL.

En la Imprenta de Joseph Franganillo, calle del Baño.

DIARIO DE MADRID
DEL DOMINGO 15 DE ENERO DE 1797.
(P. 64).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: el Filosofo enamorado, de Figuron, en tres actos seguidos, de subida, con saynete y una tonadilla: á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 4417.

CON PRIVILEGIO REAL.

En la Imprenta de Joseph Franganillo, calle del Baño.

DIARIO DE MADRID
DEL LUNES 16 DE ENERO DE 1797.
(P. 68).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: el Filosofo enamorado, de Figuron, en tres actos seguidos, de subida, con saynete y una tonadilla: á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 6427.

CON PRIVILEGIO REAL.

En la Imprenta de Joseph Franganillo, calle del Baño.

DIARIO DE MADRID
DEL MARTES 17 DE ENERO DE 1797.
(P. 72).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: el Filosofo enamorado, de Figuron, en tres actos seguidos, de subida, con saynete y una tonadilla: á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 5449.

CON PRIVILEGIO REAL.

En la Imprenta de Joseph Franganillo, calle del Baño.

DIARIO DE MADRID
DEL MIÉRCOLES 18 DE ENERO DE 1797.
(P. 76).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: el Filósofo enamorado, de Figuron, en tres actos seguidos, de subida, con saynete y una tonadilla: á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 4471.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo, calle del Baño.

DIARIO DE MADRID
DEL JUEVES 19 DE ENERO DE 1797.
(P. 80).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: el Convidado de Piedra, en tres actos, de subida, con saynete y una tonadilla: á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 2647.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo, calle del Baño.

DIARIO DE MADRID
DEL VIERNES 20 DE ENERO DE 1797.
(P. 84).

Teatros. [...]. En el de la calle de la Cruz, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: el Convidado de Piedra, en tres actos, con saynete y dos tonadilla: á las 4 ½. La entrada de ayer tarde fue de 3131.

CON PRIVILEGIO REAL.
En la Imprenta de Joseph Franganillo, calle del Baño.



ASSUNTA POLIZZI

Università degli Studi di Palermo
assunta.polizzi@unipa.it

VISIONES DE LA REALIDAD Y DISPOSITIVOS DISCURSIVOS EN LA TRAMA OCULTA DE JOSÉ MARÍA MERINO

Resumen

La trama oculta se propone como una *summa* de modalidades, perspectivas, recursos narrativos dentro del género del cuento. El libro se presenta como una estructura organizada alrededor de núcleos temáticos y de dispositivos discursivos que confluyen en un desvelarse del laboratorio poético del escritor. La obra ofrece la posibilidad de investigar, y éste es el intento de este estudio, dentro de las coordenadas fragmentadas y múltiples de la colección de cuentos, y precisamente en los mecanismos de trasvase de la realidad referencial desde un lado del espejo de papel al otro lado de la ficción.

Abstract

La trama oculta presents a *summa* of modalities, perspectives, narrative resources within the genre of the short story. The book is presented as a structure organized around thematic cores and discursive devices, which come together in a revelation of the poetic laboratory of the writer. The work offers the possibility to investigate, and this is the intent of this study, within the fragmented and multiple coordinates of the collection of stories, and precisely in the mechanisms of transfer of the referential reality from one side of the paper mirror to the other side of fiction.

“En la literatura se vierte la vida, disfrazándose en formas de tramas que, paradójicamente, la hacen claramente reconocible”¹.

El volumen que publica José María Merino en 2014, *La trama oculta. Cuentos de los dos lados con una silva mínima*, se propone – en las mismas palabras de presentación – como una *summa* de modalidades, de perspectivas, de recursos narrativos, todos adscribibles, en general, al

¹ J. M. Merino, *La trama oculta*, Madrid, Páginas de espuma, 2014, p. 38. Con referencia a las citas de *La trama oculta*, se indicará solo el número de página entre paréntesis en el texto.

universo literario del escritor del “Grupo leonés”, según la crítica a menudo ha ido enfocando y analizando². Un “arca de Noé” (109) se define el libro en el primer paratexto que el lector encuentra, y parece proponerse como una recolección de los variados modos narrativos que Merino ha ido practicando en su narrativa breve:

En el caso de los cuentos del presente libro, y a estas alturas de la vida y de la escritura, quise componer una colección que recogiese todas mis “modalidades cuentísticas”, es decir, en la que estuviesen presentadas las diversas especies de los cuentos que me han venido interesando como autor desde hace tantos años. (9)

Sin embargo, hay algo más. De hecho, el libro se convierte en una estructura organizada alrededor de núcleos temáticos y de dispositivos discursivos que confluyen en un desvelarse del laboratorio poético del escritor. Además, en su conjunto, el texto pone al descubierto los enlaces metafictivos de la materia narrada, al introducirse cada cuento a través de una serie de elementos supuestamente autobiográficos. Al desvelarse de la trama, que facilita una lectura referencial de las narraciones, sigue ocultándose problemática y proficuamente el mecanismo, el paradigma discursivo que subyace a procesos de construcciones – incluso fantásticas – de mundos posibles y visiones de la realidad. Se trata de un ulterior juego de espejos en la escritura de José María Merino³, y, sin em-

² Dentro de una bibliografía sobre el escritor leonés ya muy amplia, véase, por ejemplo: E. M. Larequi García, *Sueño, imaginación, ficción. Los límites de la realidad en la narrativa de José María Merino*, en “ALEC”, 13, 1988, pp. 225-247; A. Candau, *La obra narrativa de José María Merino*, León, Diputación Provincial de León, 1992; Á. Encinar, K. M. Glenn, *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, León, Edilesa, 2000; I. Andrés-Suárez, A. Casas, *José María Merino, “Cuadernos de narrativa”*, Universidad de Neuchâtel, Arco/Libros, Neuchâtel/Madrid 2005; C. Chan Lee, *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005; Á. Encinar, A. Casas, *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, Madrid, Cátedra, 2017; A. Casas, Á. Encinar, *El gran Fabulador. La obra narrativa de José María Merino*, Madrid, Visor, 2018.

³ De aquí parten los escasos estudios sobre *La trama oculta* que se han encontrado y consultado: los artículos Á. Encinar, *Experiencias decisivas y miradas epifánicas en La cabeza en llamas y La trama oculta*; P. García, *Lugares de la memoria y memorias del lugar en La trama oculta* (*José María Merino*, 2014), los dos en Á. Encinar, A. Casas, *El arte de contar*, op.cit., pp. 203-216; 217-231; y el reciente artículo que trata en parte de esta obra: B. Mateos Blanco, *De La glorieta de los fugitivos a las Aventuras e invenciones del profesor Souto: intertextualidad e intratextualidad en los microrrelatos de José María Merino*, en “Artifara”, 20, 1, 2020, pp. 47-57.

bargo – en su peculiaridad – la obra ofrece la posibilidad de investigar – dentro de las coordenadas fragmentadas y múltiples de la colección de cuentos – precisamente en los mecanismos de trasvase de la realidad referencial desde un lado del espejo de papel al otro lado de la ficción.

La colección de cuentos se revela a partir de la organización general de la materia narrativa, la cual está dirigida a un lector siempre acompañado por una voz autoreferencial – el reflejo del autor demiurgo – a través de los andamios de la macroestructura del texto en su totalidad. Además, a esta voz se suma una ulterior proyección de la emisión autorial, dentro del tejido de las páginas de cada unidad narrativa, es decir de cada conjunto de relatos. De esta forma, la dimensión entera del acto narrativo, lo narrado, los personajes y el lector pueden habitar entre lo real y lo imaginario, entre ‘este’ y ‘aquel lado’, como ámbitos de lo verosímil. En cuanto sistema que se instala, en todo caso, en la escritura ‘ego-literaria’, en la teoría de Philippe Forest⁴, es posible definir también *La trama oculta* como un texto en el cual el autor hace de su Yo el lugar vacío de la inquietante disolución de cada colectiva certidumbre acerca de lo real. En este mismo espacio, se instalaría supuestamente también la autoficción⁵, dentro de los ámbitos literarios actuales con actos enunciativos autorreferenciales, que incluyen también la Autobiografía y la Memoria. Y Forest precisa:

Distinguerai ego-letteratura, autofiction e romanzo dell’Io, considerandoli tre stati del processo di spersonalizzazione nel quale il reale si fa sentire con sempre maggior forza all’interno della finzione narrativa. Nelle forme meno meditate dell’ego-letteratura, l’Io si presenta come una realtà (biografica, psicologica, sociologica, ecc.) di cui testimonianze, documenti, racconti di vita esprimono l’oggettività anteriore a qualsiasi atto di scrittura. Con l’autofiction (almeno quando fonde autenticamente progetto autobiografico e progetto romanzesco), ques-

⁴ P. Forest, *Il romanzo, l’io*, Milano, RCS, 2004.

⁵ La definición que de la autoficción formula Daniele Giglioli, al estudiar la narrativa del nuevo milenio, resulta sintéticamente proficua: “I romanzi storici, diceva Manzoni, sono ‘composizioni misti di storia e d’invenzione’. Ma sarebbe difficile trovare una formula più efficace per definire l’altra branca della letteratura dell’estremo: l’autofinzione, stella polare della vasta galassia della non fiction, nebulosa dai confini incerti, cangianti e scontornati, com’è inevitabile per un concetto che si definisce attraverso ciò che nega, la letteratura d’invenzione, la funzionalità esibita e socialmente sanzionata del romanzo nelle sue varie incarnazioni”. D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 52.

ta realtà dell'Io è sentita (o sospettata) come finzione. Ma è soltanto con il romanzo dell'Io che il gioco tra realtà e finzione, anziché rinchiudere la letteratura nel cerchio del solipsismo, fa dell'Io il supporto necessario per un'esperienza da cui il soggetto si assenta per lasciare che il romanzo risponda all'appello esclusivo dell'impossibile reale.⁶

Tres macro-partes vertebran *La trama oculta*: las dos primeras, tituladas "De este lado" y "De aquel lado", cada una con diez cuentos, y una parte tercera, "Silva mínima", que presenta 15 narraciones (mejor 16, luego se explicará) de variada medida, aunque en la mayoría de los casos se pueden atribuir a una "tripulación de minicuentos", en las palabras introductorias (259). La primera y la segunda parte están definidas en ese primer paratexto a partir de perspectivas: "una mirada predominantemente realista" (9) agrupa los relatos de una, mientras que "lo fantástico – y hasta lo futurista" (10) funde los de la otra. Sus títulos, evocativamente deícticos ('este', 'aquel'), aluden a un eje/limen central marcando un espacio conceptual vinculado a la metáfora del espejo, como frontera/umbral entre visiones del mundo o entre fases de ensimismamiento – *mise en abyme* – del yo sujeto que se hace objeto mirado por los ojos de ese mismo sujeto. Los demostrativos 'este' y 'aquel', en todo caso, sitúan con precisión al narrador y al lector en el comfortable 'aquí' de la realidad; mientras que lejos, en un más allá fantástico o irracional, se dirige la atrevida mirada de los dos, como a acompañar la palabra narrada, con curiosidad, hacia la otra 'orilla' de la escritura, del mundo y del ser. En la última parte, que recogería la 'tercera mirada', se introduce el concepto de 'caos' relacionado con la composición lírica de la silva –alternancia desordenada de heptasílabos y endecasílabos. Parece aludirse así a un cierre irónico y, desde luego, a una llamada de atención. Se intentaría romper con la supuesta compactibilidad de la unidad/libro constituida por fragmentos/núcleos narrativos absolutamente acabados cada uno de ellos en sí y, en realidad, capaces de vida autónoma. Un caos ordenado, por lo tanto, vital hasta el final y provechoso, dentro de la continua labor metafictiva con la cual la obra literaria de Merino sigue identificándose, y como posible modelo epistemológico del conocimiento del mundo y del ser en ese mundo. "La unidad en la narrativa

⁶ P. Forest, *op. cit.*, pp. 40-41.

de Merino – opina oportunamente Holloway⁷ – surge del enlace entre el mito y la metaficción, y de cómo ambos intervienen en la representación del sujeto humano contemporáneo”.

Las partes paratextuales, y más aún las introducciones a los relatos, mantienen el mismo foco narrativo sin dejar nunca la autodiégesis y el absoluto protagonismo del sujeto autorreferencial. Además de producir en el lector la funcional atribución al autor real, a José María Merino, estas porciones de textos, diseminadas ordenadamente a introducir los relatos a lo largo del libro entero – así como diferenciadas a través del uso de la cursiva –, hacen patente su relevante función de cohesión respecto a todas las unidades narrativas, que van a confluir en una estructura compacta. La voz del yo, tan llamativamente autobiográfica, influye en la recepción del lector, el cual naturalmente es llevado a percibir la verosimilitud de lo narrado ya que está presentado en relación con experiencias vivenciales de ese yo, llamativamente repletas de datos que se pueden vincular al oficio de la escritura literaria. Además, se le va desvelando el taller poético – todo el proceso creativo y productivo – como dándole la posibilidad de situarse voyerísticamente en el umbral entre el aquí del espejo junto al autor y el allá de la verdad narrada y de los personajes de las habitan. Unos ejemplos:

En el cuento siguiente [“El último viaje”], y aprovechando el escenario del ferrocarril, además de homenajear a unos cuantos poetas admirados y recordar espacios que yo he recorrido en tren, me propuse también que lo más dramático de la historia estuviese medio velado y que la peculiar sabiduría poética del personaje anciano sirviese de consuelo a sus sentimientos... Y ahora me doy cuenta de que todos estos cuentos están cargados de sombras de recuerdos personales que tienen que ver con el tiempo de mis años [...]. (65)

El cuento que presento a continuación tiene mucho que ver con mi gusto por el mundo submarino, que se inició cuando era muy joven y que jamás he perdido [...]. (119)

En muchas de las ciudades que visito encuentro el embrión de algún cuento, pero pocas veces lo dejo germinar, porque el regreso a casa suele llevar consigo la vuelta a la costumbre y al olvido.⁸ (165)

⁷ V. Holloway, *El postmodernismo y otras tendencias en la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 291.

⁸ La cursiva, cuando no determinada por otra necesidad tipográfica, está en el texto.

De esta forma, todas las unidades acabadas de los relatos se aglutinan como partes de un texto total, aunque parcelado, en la dimensión de la memoria autorreferencial. La autobiografía, así, podría considerarse “no como reproducción de una vida sino como un acto que es a la vez discursivo, intertextual, retórico y, fundamentalmente, ético”⁹. De hecho, superando la precariedad del sujeto del relato testimonial en las soluciones literarias modernas y postmodernas, la vertiente ‘hipermoderna’ de la cultura, a partir de los años Noventa, revela un sujeto que vuelve a ‘apoderarse’ de la palabra y de la posibilidad de conocimiento de sí mismo y del mundo con ella relacionado, y se sitúa en un espacio intermedio entre lo no fictivo y lo fictivo, entre la narración autoeferencial reconocible por el lector y la narración hasta fantástica de acontecimientos verosímiles. Lo explica, por ejemplo, Donnarumma¹⁰, al decir que:

L’io posto a fondamento della scrittura testimoniale è precario, instabile, dubitoso, ma tenace. La strada percorsa dagli scrittori ipermoderni è dunque opposta sia a quella modernista (dove il problema era appunto disarcionare l’io, abbassandolo o disgregandolo), sia a quella postmoderna (che proclamava, invece, la morte del soggetto e dell’autore). In questo senso, la scrittura testimoniale non può essere ridotta in alcun modo alle pratiche derealizzanti postmoderne (poiché la desoggettivazione è solo un momento della testimonianza, che prevede pure la soggettivazione) e neppure al modernismo, che invece ha combattuto contro l’io battaglie senza numero. È in effetti questo che la cultura ipermoderna registra, e per cui molta filosofia contemporanea lavora: la riabilitazione del soggetto. (31)

El estudioso, por lo tanto, constata que la escritura testimonial de los autores hipermodernos se aleja bien de la praxis modernista bien de la *derealizante* postmoderna, puesto que la de-sujetivización de la escritura autobiográfica – que descompone y cuestiona el yo hasta llegar a la autoficción en los textos de la segunda mitad del siglo XX – vuelve a centrarse – a partir de las últimas décadas – en la re-habilitación del sujeto y en la autoridad de su palabra y de su mirada.

⁹ Á. G. Loureiro, *Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible*, in “Anales de la literatura española”, 14, 2000-2001, pp. 135-150.

¹⁰ R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi di congedo dal postmodernismo*, in “Allegoria 64”, XXIII, 64, 2011, pp. 15-50.

Teniendo en cuenta estos conceptos, la tradicional fórmula de la colección de cuentos se reestructura en *La trama oculta* como una novela – es decir como un texto más bien unitario y compacto, por lo menos en la percepción del lector – constituida por las diferentes experiencias del mismo sujeto que las ordena y las relata en porciones autónomas, las cuales – al mismo tiempo – son partes de un todo reconocible en cuanto hilvanado a partir de la presencia de un sujeto emisor asimilable a la praxis autorreferencial y, por lo tanto, a la voz autodiegética autorial. Por lo tanto, *La trama oculta* se ofrece como ejemplo de esa hibridez de modelos formales, también relevada por la crítica al estudiar las implicaciones del sujeto en la biografía de las últimas décadas:

[...] amplio abanico de posibilidades que va de la creatividad estilizadora hasta el tratamiento novelesco de la materia biográfica – fruto de la síntesis de dos opuestos tradicionales como la historia y la ficción. [...] también la invasión entre discursos afines (crónicas, semblanzas, retratos, etc.) está complicando el panorama de los géneros referenciales al desfigurar los modelos canónicos impidiendo la nítida clasificación textual¹¹.

Siguiendo en el análisis, más allá, o más acá de ‘tramas’ – aunque ‘ocultas’ – la obra se estructura enfocando la cuestión de los ‘modos’ narrativos, los cuales, en el intento reiterado de superar la tradicional clasificación en géneros en el magma de los textos que la historia literaria ha ido produciendo, se corresponderían con ‘constantes’ fuertemente connotadas y que permitirían al lector/espectador reconocer y relacionarse con la obra que se presenta en sus manos o delante de sus ojos. Como es sabido, en *Anatomy of Criticism*, Frye, recuperando los postulados aristotélicos acerca de la relación de superioridad o inferioridad entre los protagonistas literarios y los hombres – expone su teoría de los ‘modos’, centrándose en la figura del héroe y llegando a concluir que en la literatura se han desarrollado cinco ‘modos’, que, a la vez, pueden recoger en sí lo trágico o lo cómico, lo enciclopédico y lo episódico. En el orden: el ‘mítico-épico’ en época clásica, el ‘romance’, en la

¹¹ A. Molero de la Iglesia, *Los sujetos literarios de la creación biográfica*, in José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbaj, *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor, 1998, pp. 525-536.

Edad Media, el 'mimético alto' en el Romanticismo, el 'mimético bajo' en el Naturalismo y el 'irónico' en el siglo XX. Más sintéticamente, del modo épico de la Antigüedad, pasando por el lírico y el novelesco de la modernidad, se culminaría en el modo irónico postmoderno. Como un ulterior desarrollo de la teoría de Frye, se podría proponer aquí el modo 'hipermimético', el cual se correspondería con un replanteamiento del modo realístico. De naturaleza mucho más amplia respecto al modo practicado en el Realismo/Naturalismo decimonónico, se observaría a partir de un reposicionamiento híbrido del yo sujeto 're-habilitado', entre discursos textuales multiperspécticos y umbrales entre mundos.

La teoría 'tetraédrica', que temprana y metafictivamente expone el protagonista meriniano de la novela *La orilla oscura* (1985), parece ya preconizar este concepto, si relacionamos la idea del yo autorreferencial con la función cohesiva de las superficies del tetraedro que juntan en sus ángulos lados en sí independientes:

[...] mi libro respondía a un esquema tetraédrico [...]. Uno de los dos lados, precisamente el que servía de base, era el lugar en el que sucedían los hechos [...]. Los otros tres lados estaban formados por tres personajes [...]. En realidad, eran tres historias en apariencia independientes, ajenas, pero yo había intentado que hubiese entre ellas una mínima, pero imprescindible relación, del mismo modo que las superficies del tetraedro se unen en sus aristas y en sus ángulos [...]¹².

En *La trama oculta*, los ejes modales emblemáticos, puesto que patentemente citados por el yo-sujeto arquitecto de la obra en el paratexto, son el modo mimético-realista y el modo fantástico. Profundizando en los respectivos conceptos, deberíamos por lo menos centrarnos en el debate contemporáneo sobre 'mímesis' que ha cuestionado profundamente el concepto tradicional de realismo. Asumiendo que el verosímil es una categoría histórica muy mutable y estrictamente vinculada al sentido de lo real que los lectores de cada época reconocen en el texto, ya Barthes¹³ pone énfasis en el 'operador realístico' o Genette¹⁴ en su 'connotador de

¹² J. M. Merino, *La orilla oscura*, Madrid, Alfaguara, 1985, p. 155.

¹³ Cf. R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in "Communications", 8, 1, 1966, pp. 1-27.

¹⁴ Cf. G. Genette, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

mímesis', producido por un detalle aparentemente superfluo y abandonado a lo largo de la narración y que, proficuamente, va a producir un 'efecto de realidad' en el lector al reconocerle posible como dentro del flujo complejo y totalizante de la realidad, que él mismo experimenta de este lado del espejo. Y así, más allá de las convenciones clásicas, la descripción en la escritura realista del siglo XIX va introduciendo la realidad referencial en su conjunto en el texto – como transvasándola en la narración – con la finalidad de hacerla 'creíble' para el lector. Sin embargo, con Pavel¹⁵ se pone énfasis en la extrema labilidad de las fronteras entre lo realísticamente literario y la realidad, puesto que están históricamente determinadas por las diferentes percepciones de la realidad como base ontológica para la constitución de 'mundos alternativos', alimentados por deseos, convicciones, creencias, utopías, etc.

Pasando al 'modo' fantástico, probablemente uno entre los más autoconscientes entre los modos literarios – tanto que bien en su praxis bien en su teorización se ha ofrecido a variadas aplicaciones –, e intentando centrarnos en el debate teórico en el siglo XX, recordamos primero las reflexiones de Caillois¹⁶. El estudioso francés opina que en el modo narrativo fantástico lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal, establecida por la concepción científica del orden racional de los fenómenos naturales. De ahí, el efecto inquietante de la desrealización. Sería lo Imposible que irrumpe en una realidad en la cual lo Imposible mismo ha sido desterrado, junto a la posibilidad del prodigio y del milagro. Todorov¹⁷ preferirá subrayar el efecto, la 'vacilación', que la irrupción del modo fantástico en la narración produce en el personaje y en lector, y a partir de allí matizará entre los conceptos de 'fantástico', 'extraño' y 'maravilloso':

Le fantastique occupe les temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à

¹⁵ Cf. T. G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge MA/London, Harvard University Press, 1986.

¹⁶ Cf. R. Caillois, *Images, images. Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti, 1966; R. Caillois, *Obliques. Précède de Images, images...*, Paris, Stock, 1975.

¹⁷ Cf. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Édition de Seuil, 1970.

un événement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire [...]»¹⁸.

La actividad receptivo-interpretativa a cargo del lector lo llevará a la oportunidad de juzgar acerca de la verosimilitud de la vinculación entre su propia visión de lo real y la transgresión de la 'irrupción' fantástica. Al quedarse entre los límites de lo 'verosímil', tal injerencia pasará a identificarse con lo 'extraño', en la mente del lector; mientras que la superación inverosímil, y su efecto de modificación del sistema de referencias en el cual está anclada la realidad empírica del lector, abrirá paso a la recepción de lo 'maravilloso' narrativo.

Es precisamente a partir de las reflexiones de Caillois y de Todorov que Francesco Orlando, en un libro publicado póstumo como fruto de sus últimas clases¹⁹, propone una ampliación de las categorías de referencia de lo 'sobrenatural' en las obras literarias basadas en las transformaciones culturales entre las diferentes épocas y en sus normas. La literatura que deja demorar en su espacio lo fantástico presupone, desde luego, la ruptura de estas últimas. La fórmula sintética utilizada por el estudioso es la reconocible en obras con un máximo de crédito y un mínimo de crítica, en el caso de que lo sobrenatural quede convalidado por creencias tradicionales o compartidas por los sistemas culturales; mientras que obras con un máximo de crítica y un mínimo de crédito permiten el acceso al sobrenatural con la finalidad de ridiculizarlo. En el cruce entre los dos opuestos estarían las obras en equilibrio entre la difidencia y la tentación de creer o como el *Quijote*, del cual Orlando ofrece una original lectura bajo este aspecto, en el cual es la identificación empática del lector con el caballero y sus visiones fantásticas la que impulsa su aceptación dentro de un sistema narrativo absolutamente realista e irónicamente irreverente.

Entre otras posturas teóricas que intentan superar el canónico modelo de Todorov, Lugnani opone a esta teoría la propuesta de entender como condición del modo narrativo fantástico no tanto la todoroviana 'vacilación', sino una inequívoca 'inexplicabilidad', un bloqueo gnosológico delante de la ausencia de soluciones al cuestionamiento acer-

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ Cf. F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forma*, Torino, Einaudi, 2017.

ca de la realidad: “dubbio gnoseologico assoluto connesso appunto alla non soluzione del racconto, alla sua chiusura perfettamente imperfetta [...] un insuperabile inceppamento del paradigma della realtà”²⁰. Con el concepto de ‘paradigma di realtà’, Lugnani identifica el conjunto de elementos – convencionales y mutables – en el cual – en una determinada cultura – se concretiza la ‘norma’. En todo caso, lo que sobresale es una perspectiva conflictiva entre dos mundos, entre visiones del mundo, entre lógicas existenciales.

En las últimas décadas del siglo XXI, el debate teórico sobre lo ‘fantástico’ o lo ‘insólito’ en la narrativa, o, más en general, sobre la declinación literaria de lo ‘inverosímil’, ha ido promoviendo la actividad reflexiva y productiva de investigadores y de escritores, los cuales – por las dos vertientes de la escritura literaria – han ido forjando nuevas y cada vez más refinadas definiciones (Ceserani, Campra, Arán Pampa, Herrero Cecilia, Roas, entre otros)²¹ al compás del filtrarse de las visiones fantásticas de la realidad en la narrativa actual. Proficua síntesis la ofrece el número de 2002 de la revista *Quimera*, que incluye una amplia sección dedicada a “Lo fantástico: literatura y subversión”, coordinada por David Roas. Entre las valiosas aportaciones, que van matizando entre conceptos teóricos y praxis literaria, precisamente el artículo de José María Merino – situándose en el acostumbrado umbral de su reflexión intelectual y de su escritura naturalmente metafictiva – recupera el tradicional concepto de ‘limen’, junto a los de contención y de superación de este como parámetros clasificatorios, y propone unos personales factores influyentes en el proceso:

Hablando desde mi propia experiencia, creo que la impregnación fantástica es una cuestión de límites entre el concepto de lo posible y de lo imposible, que pertenecen con toda naturalidad a la comprensión de lo real. Y que entre los factores que determinan la quiebra y modifica-

²⁰ L. Lugnani, *Per una delimitazione del ‘genere’*, in AA.VV., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 72.

²¹ Véase, entre otros, Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996; R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000; O. Arán Pampa, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Madrid, Tauro Producciones, 1999; J. Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000; D. Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.

ción de esos límites están, por un lado, el sueño, con toda su carga de imágenes y relatos misteriosos; por otro lado, la mirada del autor, su asunción literaria, poética, de hasta dónde puedan llegar las convenciones de lo ordinario; por último, aunque no sé si con ello se agota el repertorio, el sutil vaivén ente identificación y desidentificación que, a través de la memoria, está en el fundamento mismo de nuestra personalidad individual y social.²²

Y, como desarrollando esta misma reflexión (el uso de la misma palabra ‘impregnación’ sería un indicio) en el entramado mismo de la estructura permeable de *La trama oculta*, entre los dos ‘lados’ de la realidad y entre el afuera y el adentro del paratexto y el texto, desde un espacio umbral se le sugiere al lector que:

Desde estas consideraciones, tal vez no sea inoportuno insistir en que, aunque haya literatura puramente fantástica, existe también una mayor o menor impregnación de elementos misteriosos provenientes del sueño, la intuición, la mirada poética, la memoria confusa, en la ficción no estrictamente fantástica, de manera que puede haber extraordinaria variedad en los resultados de la escritura, y no está del todo delimitada la entrada al reino de lo fantástico. (224)

Haciendo camino entre las páginas de *La trama oculta*, el primero de los diez relatos que componen el primer apartado del libro, los de ‘este lado’ o de “mirada predominantemente realista” (9), repite modélicamente su título, presentándose no sólo con una patente función de preludio que cohesiona la obra, sino que además pone en tela de juicio el sistema paradigmático de lo real y de lo que puede subvertirlo, a pesar del reconfortante espacio realístico – en ‘este lado’ del espejo de papel – en que supuestamente se sitúan autor, narrador y lector. De hecho, en las palabras del emisor del paratexto que lo introduce leemos:

Al observar con atención cómo se va tejiendo la vida, puede descubrirse en las relaciones entre nosotros – amor, amistad, rivalidad, colaboración, simpatía, aversión... – por debajo de lo que pudiéramos llamar el argumento visible, palpable, que con todos los matices que se quiera parece el único existente, otro argumento silencioso, otra trama muchas veces invisible, que acaso nunca se

²² J. M. Merino, *La impregnación fantástica: una cuestión de límites*, en “Quimera. Revista de literatura”, 218-219, 2002, pp. 25-29; también en *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 89-90.

desvele o que de pronto nos sorprende al revelarse de modo súbito, de manera incongruente con lo que parecía la única existente. (13)

Respecto a la instancia productora del discurso narrativo en los diez relatos, aunque las tres enunciaciones de la primera, segunda y tercera persona están representadas, predomina el uso de la autodiégesis (“El filtro de Venus”, “Dios nos libre”, “El último viaje”, “La degollina”, “La aventura invisible” y “El mundo del silencio”), respecto a la extradíégesis omnisciente (“La trama oculta”, “El fin del mundo”, “El día menos pensado”), presentándose también el caso de la intradíégesis de segunda persona (“La mirada de Flora”), a mitad entre el desdoblamiento interior del narrador homodiegético y la patente emisión hacia un lector explícito por parte de la omnisciencia.

Intentando seguir los andamios de la arquitectura del libro, y teniendo en cuenta los postulados teóricos recordados, vamos marcando su camino y recuperamos lo esencial de cada etapa narrativa. En el primer relato de esta sección, “La trama oculta”, el pretexto narrativo intertextual se produce a partir del casual encuentro – por parte del protagonista Arturo – del programa de una obra teatral, *El jardín de los cerezos* de Chékov, el cual, a nivel sensitivo, se convierte en un dispositivo asociativo de la memoria. Este lo lleva a recuperar el recuerdo del periodo de su infancia y del trauma que conlleva su cómplice silencio de entonces delante de la muerte de uno entre los dos hermanos, Doro, provocada por el otro, Jaime. El pasado removido se condensa en un constante presente obsesivo, puesto que la supuesta amistad con el superviviente a lo largo de toda la vida, hasta la estrecha relación laboral, se manifiesta como vil complicidad que ahora adolece todo su ser y le pone “la memoria en carne viva” (21), revelándose a través de “los zarpados, los mordiscos de esa bestia feroz que había vuelto a salir de su cubil” (21). En un nivel metaliterario, la referencia intertextual de la obra teatral toma vida en la memoria del personaje y abre las heridas aparentemente sanadas por la silenciosa aceptación y la incapacidad de reacción delante de un crimen inaguantable para el niño. La condensación narrativa del relato se cierra con la necesidad de abrirse a un futuro, aunque igualmente obsesivo, imposible de sanar, porque poblado por los monstruos de la necesaria venganza: “En aquella ocasión, o en la siguiente, o en otra, alguna vez lo conseguiría. Un desdichado accidente de caza, una desgraciada casualidad, querido Doro” (26).

“El filtro de Venus” relata, en primera persona, el pasaje vivencial de la infancia a la madurez, enfocando la primera experiencia sexual entre lo mágico y su decodificación realística. La homodiégesis del cuento de memoria facilita la focalización desdoblada entre el sujeto que recuerda el pasado a partir de su presente y el yo adolescente que relata desde el pasado. Al mismo tiempo, se mantiene la coherencia de la dimensión psicológica en la narración, centrada en el asombro y en el temblor de cotidianos atisbos de la iniciación a la sexualidad. El dispositivo desencadenante de la aventura narrativa será un filtro mágico, que el joven Pedrito utiliza para enamorar a su dama, la pintora rubia y extranjera Anja, que encuentra durante un verano en casa de una amiga de familia, donde los padres lo habían dejado para castigarlo por las malas notas. El ayudante mago es Paco, el amigo ya mayor, que encamina la aventura amorosa y el motor narrativo, con su intervención: “Paco llegó el sábado, me entregó con solemne cautela un frasco con tapón cuentagotas y me dijo que era el filtro, ‘el filtro de Venus’, lo llamó pomposamente: - Tres gotas cada vez, ni una más. Y, sobre todo, mucha conversación, muchos halagos” (34-35). El ritual iniciático tiene lugar y el adolescente tímido e introvertido se convierte en el joven consciente. Sin embargo, el hombre elegirá recordar siempre ese ritual como una dimensión mágico-fabulosa, es decir manteniendo viva su percepción infantil de la realidad, hasta que el mismo mago rompe el encantamiento y, ya mayores, Paco le revela con sarcasmo la banal composición del célebre filtro.

El axioma virgiliano del *tempus fugit*, entrelazado con un tema muy aprovechado en la escritura meriniana, el de la enfermedad, vertebrará el tercer cuento, “La mirada de Flora”. La referencia iconotextual al retrato de Lucrecia Borgia por Bartolomeo Veneto, que el lector encuentra en estas páginas, se hace emblema del libro entero. De hecho, se trata de la misma imagen, velada por una manipulación gráfica, que da acogida al lector desde la portada del libro. Entre las páginas del relato reitera su presencia en forma canónica – mejor realista – reproduciendo en blanco y negro la pintura de Veneto, y reivindica su potencial proléptico y exegético dedicado al destinatario/lector. Se trata del ocultarse de ‘tramas’ entre los intersticios de las miradas sobre la realidad, rasgo fundante de la poética de Merino, siempre en hilo entre lo realístico y lo fantástico. De hecho, hay que recordar no solo el propio talento gráfico

del Merino ilustrador, que en la colección *Cuentos del libro de la noche*²³ se había convertido en un experimento iconotextual bien logrado, sino también el correlativo retórico del recurso de la écfrasis, presente en la obra meriniana en general y en este cuento. El dispositivo narrativo óptico es capaz de activar aquí la representación intertextual de visiones metafóricas, que se van renovando en la mirada de Flora, así como en las del protagonista y del lector:

Y ahora contemplas el original de ese cuadro. Hoy no has tenido molestias y solo conocerás los resultados de las pruebas al regreso de tu viaje a esta ciudad, pero vas comprendiendo lo que significa la mirada de la muchacha que una vez más se dirige a ti desde su imagen pintada. En el cuadro está la dulzura de la primavera, la ternura de la primera adolescencia, la belleza de las galas flamantes, pero en su presencia brillante está también la sombra invisible de su fragilidad: las flores se volverán mustias, las hojas han de secarse, los cabellos de oro se tornarán canos y el breve seno se acabará desplomando, arrugado, las limpias telas se harán harapos, y hasta esas joyas relucientes acabarán desbaratadas por los asaltos del tiempo. (43)

El estatuto narrativo de una voz que se dirige a la segunda persona de un tú revela en seguida la dimensión psicológica del desdoblamiento interior. Este recurso enunciativo, a la vez que perspectivo, se pone en relación con la refracción especular del cuadro frente al protagonista, y su contemplación es capaz de activar un proceso *à rebours* hacia el pasado traumático (la muerte del hermano, de la madre), a través del cual adquiere sentido el presente con su personal y grave enfermedad. La aparente casualidad del acontecimiento, a lo largo de un viaje del personaje a Frankfurt y la visita del Museo Städel, y el trasladarse a un 'aquí' y del pasado al presente para recuperar ese mismo pasado – tal vez para mirarlo desde la justa perspectiva simbólica – se convierten en dispositivos de la memoria, entendida como bergsoniana 'duración' psíquica y reconciliación entre los fragmentados 'yos' que el trauma había producido:

Él te miró con lástima, pues al fin y al cabo la noticia de tus pruebas médicas está muy reciente entre tus compañeros. Pero luego, cuan-

²³ Madrid, Alfaguara, 2005.

do todos se hubieron ido, saliste del hotel y has venido aquí, al otro lado del río, para visitar este Städel que tanto ponderan. Y de modo inesperado reconoces la imagen que ha marcado los momentos más dramáticos de tu vida. (39)

El mensaje estaba ya en el legado del hermano suicida, en la misma imagen del retrato de Lucrecia, entre los cuadros que había pintado durante una estancia lejos de casa y que había dejado a cargo del protagonista. Era un indicio y, tal vez, una clave exegetica acerca de la ineludible fugacidad de la vida, ese 'desnacer' y 'desmorir' de unamuniana memoria, en fin, la exhortación del *collige, virgo, rosa* frente al *tempus fugit*, condensados en la fuerza iconográfica de la imagen y la alegoría representada. El recurso de la éfrasis al final del relato pone énfasis en la función evocativa del arte y de la literatura, es decir su sublimación de lo individual a lo universal, para volver a ensimismarse en la soledad del ser, que puede encontrar consolación descubriendo redes de sentido entre los acontecimientos de su existencia. En el último intercambio de miradas, las palabras del narrador desdoblado:

«Todo esto pasará», está indicando Flora, y tú la miras durante largo rato con afecto, como a una vieja amiga que hace mucho que no veías, y por fin le respondes en voz alta «Adiós», seguro de que no vas a volver a verla nunca más, antes de abandonar la sala, salir del museo y recorrer sin prisa el paseo que va bordando el río.²⁴ (44)

En el paratexto fictivo que introduce el siguiente relato, "El fin del mundo", se hace referencia a otro componente imprescindible en la escritura de Merino, el mito que estructura no sólo nuestras existencias, sino que también todos los mecanismos narrativos que este va imponiendo a la manera de percibir la realidad. Un día de encadenamientos de acontecimientos trágicos, aunque reconocibles en la verosimilitud del discurso realista (la muerte del gato, el ataque de corazón del abuelo, la decepción amorosa), un narrador omnisciente relata un día entero, el 21 diciembre de 2012, de la joven protagonista Nina, día anunciado por los medios como el de la profecía maya «sobre el final de los tiempos» (47). La distancia del discurso irónico de la voz paratextual («profecía

²⁴ Las palabras entre comillas están en el texto.

bastante dudosa en una cultura, como la maya, basada sobre la idea del “tiempo circular”», 47), predispone al lector a cierta desconfianza emotiva, y sin embargo la narración es capaz de atraerle cada vez más hacia la tensión dramática que vive la adolescente en ese día. Todo el relato va a representar, de esa forma, un ritual iniciático en el atávico pasaje de la infancia a la madurez, puesto que el mito vuelve a representarse en tal ritual a través del recorrer de la realidad en la vida del individuo y en cada momento en que deja una marca en su piel y en su alma. El narrador abandona así el alejamiento de su personaje al despertarse de Nina a la realidad de la pérdida, a la congoja abrumadora y compasiva, al desengaño del sueño amoroso y también el lector comparte ese dolor del vivir. El cierre del cuento lo pone de relieve:

La noche era fría, pero el frío tenía una cualidad más incisiva de lo acostumbrado, como en la luz de las calles había esa opacidad que había descubierto al salir del hospital aquella misma mañana. Y de pronto, su despertar en la conciencia de que Yonqui había muerto, y luego, en el hospital, la imagen de cuerpo inerte del abuelo conectado a las máquinas, y hacía solo un rato la mirada de Lauro resbalando sobre ella como una brisa inocua y ajena, le dieron la medida exacta, precisa, de las circunstancias: los mayas tenían razón, porque todo había terminado ese mismo día. Y al ser consciente del fin del mundo, sintió una congoja abrumadora. (56)

También el cuento “Dios nos libre” relata un pasaje iniciático, esta vez de la ingenuidad a la malicia, y a través de la mirada autodiegética del narrador. Una infancia marcada por la culpa de la gordura y por las consiguientes mortificaciones por parte de los coetáneos de Julito. La fiambre leonesa de la cecina y su correlato simbólico del chivo se convierten en el dispositivo dinámico del cuento, es decir en el elemento que desencadena la narración y ata cabos sueltos a lo largo de la economía enunciativa del relato. En la voz del yo, que explica su presente de hombre por fin aceptado en su aspecto físico precisamente a partir de la ‘iluminación’ sobre su condición – provocada por el dolor de la traición de parte del amigo y de la joven amada –, el tono irónico revela la preminencia del sujeto adulto recordando la experiencia de la infancia. Al mismo tiempo, la descodificación de significados desde otras perspectivas devuelve una realidad irreverente y obliga al niño o a la ingenuidad

del joven a cruzar el limen y convertirse en alguien plasmado por los demás, “en el otro que ahora soy” (63).

El siguiente relato, “El último viaje”, enunciado por un narrador intradieético que narra de forma testimonial acerca del protagonista, se configura como un verdadero homenaje literario con respeto a figuras, pasajes y versos del universo de la tradición de la literatura en general. El no lugar y la inestabilidad temporal de un viaje en tren propician el encuentro entre el narrador y el personaje anciano, el cual activa sus recuerdos al compás de continuas citas literarias. Se trata de una autobiografía poética en la cual el hombre vierte su existencia, sublimándola gracias a la palabra literaria que provoca sus recuerdos, los estructura y los completa.

A mí el tren me llena de sugerencias poéticas – afirma el anciano – después de tantos años y de tantos trenes, porque para mí el tren siempre fue símbolo de libertad, de cambio, de descubrimiento de nuevos espacios vitales. *El tren de la una, el tren de las dos, el que va para las playas, se lleva mi corazón*, escribió Rafael Alberti” (68-69).

Así que el viaje del tren hacia adelante se ofrece a un movimiento una vez más *à rebours*, por los recovecos de la memoria y sus grietas doloridas – como cuando relata el suicidio de la mujer amada enferma a raíz de su traición con la hermana – un viaje siempre entrelazado con la dimensión literaria, que, de forma osmótica, da vida al recuerdo y ayuda a narrarlo: «Usted recordará que Emma Bovary se envenenó con arsénico. *Con frecuencia, el calor de un hermoso día hace soñar a las muchachas con el amor...* Ella no, ella se tomó de golpe todos los calmantes. Cuando nos dimos cuenta ya no había nada que hacer» (72). Al final, los planos de la intertextualidad literaria y los de la ficción narrada acaban asimilándose en el plano metaliterario, puesto que el narrador testigo se revela en el acto de escribir y de leer a la vez, en una continua refracción y, de hecho, elige un final abierto y circular para este cuento: «Lo he recordado ahora, tras encontrarme con el poema de Neruda, y luego he ido buscando los demás, para escribir esto, y esta noche voy a empezar a releer *Madame Bovary*» (73).

Como una secuela del anterior “La mirada de Flora”, según las palabras introductorias recuerdan, el cuento “El día menos pensado” vuelve al mismo tema de la pérdida trágica del hermano, Carlos, por parte

del protagonista, Pedro, y de la siguiente alteración de las relaciones familiares a partir de ese momento. El cronotopo de referencia que informa el relato como desencadenante del acontecimiento o revelación narrativa se funda en el día de Navidad y en la vuelta a la casa paterna para participar en una reunión familiar alargada con parientes que no se habían vuelto a ver desde hacía mucho. Un narrador omnisciente organiza la narración en tercera persona con un uso muy pródigo de discurso indirecto libre, a través del cual llegan los pensamientos, las sensaciones, la interioridad toda de Pedro. La vuelta al lugar familiar, con todos los elementos propicios para volver, en realidad, al trauma que cada objeto y su disposición cristalizan en un pasado nunca superado, abre el camino de la memoria, no solo hacia el punto exacto del origen del dolor, sino también del recorrido siguiente, hasta el presente, identificable con la culpa de haber sobrevivido al hermano que los demás le imputan:

Entonces le fue revelado lo que latía en lo profundo de aquella situación y de aquella casa, y hasta qué punto, a lo largo de todos los años anteriores, se había dejado engañar por las apariencias: claro que él había salido ileso del accidente, claro que él había suplantado al autor de aquellas acuarelas que se repartían por las paredes del comedor. En la ternura de su madre se había seguido manteniendo el reflejo, el residuo, de una ternura que le había pertenecido principalmente a Carlos. Y de repente descubrió también que no recordaba con claridad a Carlos, que estaba inmerso en una escena donde se iban desdibujando el sentido y la justificación de todos los personajes que, con él, estaban sentados alrededor de aquella mesa. (86-87)

La epifanía final, que la estructura de cualquier relato propicia, le revela a Pedro una total extrañeza respecto a su familia y a su misma existencia; la memoria se resuelve en una inquieta sucesión de elementos que no le pertenecen, de ficciones o hipocresías, bien sintetizados en la expresión oximórica “sólida inconcreción impregnada de desdicha” (87), que cierra el relato.

Con el cuento “La degollina”, Merino incluye en el volumen un ejercicio de cuento policíaco, en realidad un cuento en el cuento, puesto que, a través de una *mise en abyme* de las voces de los narradores, un narrador intradieгético refiere la narración del abuelo acerca de lo que le había contado su padre sobre una serie de asesinatos acaecidos en el

pasado. La voz referida del primer narrador se activa en la dimensión de la memoria y, por sus trampas y prodigios, ella se deja evidentemente llevar, puesto que el segundo narrador conoce ya el cuento que el abuelo seguía repitiendo, y, sin embargo, se queda atrapado en él y lo vuelve a vivir gracias a los nuevos recursos narrativos que el buen narrador es capaz de introducir. De esta forma, entramos, a la vez que en el mecanismo receptivo del cuento policíaco, también en la praxis metaliteraria tan propia de la escritura meriniana y el relato puede convertirse en una muestra más del taller del escritor, el cual reflexiona acerca de los mecanismos de producción y de recepción de la palabra literaria. “Ahora te he visto absorto en ese libro – observa el abuelo, primer narrador – y me ha enternecido tu entusiasmo lector, que reproduce el mío de cuando tenía tu edad, aunque entonces el género policiaco casi no existía” (91). La solución definitiva a los asesinatos parece explicar realísticamente el misterio de esa aldea y de esos macabros delitos nocturnos, y, sin embargo, la circularidad del paradigma narrativo, que la *mise en abyme* potencia, mantiene el eficaz suspense.

Una forma de autobiografismo y la autodiégesis informan el relato siguiente, “La aventura invisible”. El paratexto introductorio hace referencia a otra constante metaliteraria, es decir el oficio del escritor más cercano a cierta capacidad de activar en la narración un pacto de verosimilitud con el receptor, más que representar lo dictado por la personal experiencia. Esta clave de lectura dosifica los patentes elementos autobiográfico que el yo narrativo pone en juego. La ‘aventura’ narrada está situada en el pasado y contada a través de la perspectiva del niño, el cual describe unos episodios de su convivencia con el tío Jero, médico en un pueblo y motorista. Precisamente un accidente con la moto, al volver de una urgencia médica, un parto, que había requerido su presencia, la herida del tío que lo obliga a quedarse atrapado en un riachuelo obligan al niño tímido a vivir su gran aventura y vestir los trajes del salvador. Al cabo de unos años, esa ‘aventura’ marcará su destino, puesto que el joven ingresará en la Academia militar, y su presente – desde el cual sigue narrando en los párrafos conclusivos – va a ser una continua prueba de heroicidad. Y, sin embargo, en la memoria se produce como un efecto épico al recordar al héroe de aquel niño: “Hacía mucho que no había vuelto a ver al tío Jero, pero comprendo que aquel parto azaroso, y la caminata entre el crepúsculo

para pedir ayuda, fueron acaso las dos aventuras más intensas de toda mi vida" (117).

"El mundo del silencio" cierra la sección realista de "Este lado" del libro. El relato parece representar más bien un umbral a la siguiente sección, la "De aquel lado", es decir, a la modalidad fantástica, puesto que la suspensión de la verosimilitud no se anula al cerrarse el cuento, gracias a la perspectiva narrante a cargo del niño que relata los acontecimientos y que mantiene su férrea lógica híbrida entre lo realístico y lo fantástico. Así que el descubrimiento en el río de una cabeza de dragón por parte del niño y su primo Rodrigo, abre paso – en la narración – al ámbito de la cultura popular que – entre leyenda y superstición – había ido tejiendo posibles y maravillosas razones para explicar acontecimientos en el pueblo, desde las desgracias hasta las malas rachas meteorológicas. "Aquella imagen de piedra del enfrentamiento entre el dragón y el caballero – resume el niño de los cuentos que había ido pidiendo y recolectando entre los vecinos – estaba relacionada con una vieja leyenda del valle, la de un culebrón monstruoso [...]. Solo san Lorenzo, [...], pudo acabar con él" (125). El ambiente rural propicia, de esta forma, la osmosis entre la visión fantástica de la infancia y una visión cultural de la realidad empapada por el mito y el niño se autodetermina en cuanto actúa heroicamente. Después de uno días de incesantes tormentas, a pesar del escepticismo cínico de Rodrigo – el cual había vuelto a poner la cabeza en su lugar, en la fachada del Torreón – el niño decide volver a 'degollar' al dragón, devolviendo su cabeza al río.

Pasamos, así, al análisis de los diez relatos que componen la sección fantástica de *La trama oculta*. Dos de ellos, "El relevo" y "Prisa", reaparecen aquí después de una primera inclusión en dos antologías de género, respectivamente el primero en *Drácula* editada por Fernando Marías en 2008 (451 Editores), el segundo en *Steampunk. Antología retrofuturista*, por Félix Palma en 2012 (Fábulas de Albión). Su presencia en *La trama oscura*, dentro del proyecto antológico del libro – *summa*, se ha dicho, de modalidades merinianas de la narrativa breve – desarrolla precisamente el papel de representar dos géneros peculiares y estrechamente relacionados con lo fantástico: el cuento de vampiros y el de ciencia ficción del *steampunk*. Hay que añadir a esta muestra de género también el cuento "Mal carácter", con su motivo del *doppelgänger*, es decir del doble espectral de sí mismos o de otra figura antagonista, como en este caso, en que la proyección de la mujer Teresa muerta se

presenta en la mirada castigadora de una joven que ve al viejo viudo, el cual la había maltratado continuamente.

Respecto a la emisión de la narración, también los diez relatos de esta sección presentan las tres instancias enunciativas de la primera, la segunda y la tercera persona. De hecho, aunque la más utilizada es la de la tradicional omnisciencia (“Una tarde de buceo”, “Mal carácter”, “El túnel”, “Más allá del estanque” y “La vieja pálida”), seguida por la autodiegesis en primera persona de tres cuentos (“El peregrino”, “Extravíos nocturnos” y “Prisa”), encontramos también dos relatos en segunda persona (“El revelo” y “Duplicado”). Esta última instancia narrativa suele mantener su potencial de experimentación, probablemente a partir del choque de perspectiva que sigue representando para el lector, además de proporcionar al autor provechosos recursos narrativos. Y, de hecho, en el paratexto de “El releve” leemos: *“Creo que es un cuento que, para los que no gusten de las historias de vampiros, puede al menos ayudarlos a reflexionar sobre las posibilidades del punto de vista en segunda persona...”* (204).

El primer relato, “El peregrino”, cuenta la intromisión de lo insólito ‘quijotesco’ en la realidad ya por sí misma peculiar y mística del camino de Santiago. De hecho, llega a una posada a lo largo del camino un peregrino herido por el atropello de un coche que, de forma inexplicable, se recupera muy velozmente, habla un latín raro, mira todo con curiosidad como si fuese la primera vez, se pasa el día escribiendo, para pronto desaparecer. “Es como don Quijote – dice el abuelo del joven narrador – se cree un peregrino antiguo, y además un peregrino famoso, el que escribió la última parte del *Codex Calixtinus*, la primera guía que se hizo para recorrer el Camino de Santiago, en el siglo XIII” (142). Se trataría de un motivo ampliamente utilizado en el género fantástico, es decir una alteración temporal capaz de crear un cruce o portal para la descolocación de seres en épocas diferentes. Sin embargo, los personajes del mundo de ‘este lado’, el del presente, el narrador y su abuelo, responden a la intromisión de lo insólito de forma racional, imputándola a la pérdida patológica de la razón, al mismo tiempo que recurren al modelo del canon literario de la locura quijotesca inducida por la lectura/escritura.

José Mari, recuerda lo que te he dicho tantas veces: sentido común, lógica, razonamiento. Cuando veas algo raro, utiliza todo eso. Este hombre no tiene nada de extraño más que el delirio que lleva dentro de su ca-

beza. Se cree un personaje del siglo XII y se ha acomodado totalmente a ello, en la ropa, en el habla, en su forma de comportarse. En ese cuaderno que lleva, toma nota de los tramos del Camino, con su cálamo mojado en tinta, convencido de ser ese personaje. Y las heridas se le curan enseguida porque eran aparatosas, pero solo rasguños. En eso se ha equivocado el doctor Viñuela. No hay otro misterio, y además la explicación es razonable. En caso de duda, aplica siempre el sentido común. (143)

Se trata de un intento consolador, intento de ordenar el caos irracional del mundo, ya que para el lector se reserva la duda del mismo narrador protagonista, que cierra el relato contando una extraña sensación de tacto en su bolsillo, acariciando el dinar de oro del peregrino pagado al abuelo y regalado al niño, el cual seguía llevándolo consigo desde entonces.

“Una tarde de buceo (Tres variaciones)”, segundo relato de la sección, recoge la fórmula fantástica de la representación multiperspectiva del mismo acontecimiento. De esta forma, las tres ‘variaciones’ se instalan también en la dimensión metanarrativa en cuanto ejercicio literario, laboratorio de afabulación a partir de los pocos elementos sinópticos: una tarde en la playa, una pareja, el buceador vive tres experiencias supuestamente verosímiles con el elemento en común de la desaparición de la mujer. Al mismo tiempo, las variaciones narrativas se asimilan a extravíos de la memoria, mejor, a intentos de recomponer el trauma de la pérdida del ser amado. La lógica narrativa de lo fantástico se pone aquí al servicio de la necesidad del alma dolida de imaginar respuestas y soluciones a una realidad ilógica e inaceptable. Lo relata en sus últimas palabras el narrador omnisciente:

Ha visto llegar la noche, aparecer las estrellas. Ha decidido quedarse aquí, sin saber muy bien por qué, acaso esperando el milagro de recuperar ese tiempo tan vivo en su memoria, tan vivo que no puede aceptar que se haya esfumado del todo. (164)

De forma una vez más metanarrativa, sería posible leer el modo fantástico del cuento siguiente, “Extravíos nocturnos”, recordando en síntesis el título de la ponencia que el profesor protagonista presenta en un Congreso en una ciudad de la República Checa, *La invención literaria: la razón del sueño*. Desde luego, en la dimensión onírica cobra consistencia una antigua leyenda sobre el poder castigador de una piedra que marcaba el lugar de ajusticiamientos medievales: “Se la conoce como “piedra errante”, y una leyenda asegura que quien pase sobre ella después

de las diez de la noche [...] quedará obligado a perderse, cada noche, en las calles de la ciudad" (171). Se trataría aquí de introducir el motivo fantástico del 'hechizo del extravío', en el cual incurren justamente los viajeros curiosos e ingenuos como nuestro protagonista narrador, que, atrapado cada noche en la red de las calles de la ciudad checa y condenado a andar y andar – a pesar de su vuelta a la cotidianidad de su país – durante el día, vive lo 'maravilloso' de la leyenda a través de la percepción de la realidad. "No me parecía un sueño – dice el narrador – pues mis sentidos tenían la firme certeza de la experiencia real" (174).

El paratexto único de los últimos cuatro relatos introduce un ulterior apartado en el que aparece la célebre y recurrente figura meriniana del profesor de lingüística Eduardo Souto. Nacido hace más de treinta años con otro nombre, el de Carlos Granda, en la primera edición del cuento "Las palabras del mundo" que Merino publicó el 9 de agosto de 1987 en *El País Semanal*²⁵, se dio el caso, como ha explicado el escritor y como volvemos a leer en *La trama oculta*²⁶, que tal nombre coincidiese con el de un real profesor de lingüística de la Universidad de Salamanca, según se lo hizo notar un atento lector. Fue así que, en la colección *El viajero perdido*²⁷, que incluía ese mismo cuento, Merino decidió rebautizar a su personaje, que renació como el profesor Souto. Personalidad trastornada de un estudioso obsesionado por la interpretación de los signos, su consistencia literaria se produce cuando el profesor empieza a notarse incapaz de reconocer el significado de las palabras que oye y que pronuncia. De ahí, la elección de la escritura para salvar la comunicación humana:

Acabó optando por hablar sólo lo imprescindible y por comunicarse principalmente mediante la escritura, pues hasta las palabras habladas por él se tornaban un cúmulo de sonidos absurdos al resonar en

²⁵ Pp. 2-8.

²⁶ "También es cierto que, en este caso, no me ha costado nada cederle protagonismo al profesor Souto. Hace muchos años escribí un cuento, "Las palabras del mundo", cuyo personaje central era un lingüista. El cuento se publicó en un periódico, y un lector amable me pidió la razón de haberle dado al personaje el nombre de un lingüista auténtico, profesor de la Universidad de Salamanca, lo que yo desconocía. No me agradó aquella estridente agresión a la realidad, y cuando el cuento se editó en libro le cambié el nombre al personaje, llamándolo Souto, profesor Souto. Desde entonces, no es raro que, cuando empiezo a escribir ciertos cuentos, el profesor Souto reclame protagonizarlos. Suelo acceder a ello, pero siempre le encomiendo directamente aquellas historias que me producen desasosiego..." (224-225).

²⁷ J. M. Merino, *El viajero perdido*, Madrid, Alfaguara, 1990.

su interior cuando las decía. Llevaba siempre consigo un cuaderno en que apuntaba sus preguntas y respuestas, y solicitaba del interlocutor la misma manera de comunicarse²⁸.

«En las palabras escritas está el único indicio de las cosas» – escribía el profesor –. «Las cosas sólo se sostienen en letras». «Sólo son cosas que tienen nombre». «Las palabras del mundo». [...] «Solo lo escrito existe». [...]. «No olvidar las letras o todo desaparecerá»²⁹.

Su excentricidad se va convirtiendo, a lo largo de la escritura meriniana que vuelve a darle a menudo protagonismo no solo en su narrativa breve, en la *summa* de las inquietudes literarias de Merino, esencialmente las que giran alrededor de la pérdida de la identidad, el doble, la enajenación del individuo, los dudosos límites entre lo real y lo onírico, la cordura y la locura. En la definición de Encinar³⁰, su identidad ficticia está plasmada por una ‘personajeidad’, una ‘hiperpeculiarización’ de obsesiones profundamente compartibles por parte del lector, que reconoce al personaje tanto más real cuanto más evanescente y paradójico, hasta percibirle como el mismo doble de su autor. “La figura del profesor Souto, con su manifiesta personajeidad – opina la estudiosa – y en algunos casos *alter ego* del autor, será la clave para facilitar al lector la búsqueda de significación y podrá considerarse moneda segura en la apuesta de fidelidad a las sugerencias narrativas [...]”³¹.

Los cuatro cuentos presentes en *La trama oculta* en los cuales Eduardo Souto reaparece, “Duplicado”, “El túnel”, “Más allá del estanque” y “La vieja pálida”, se presentan de forma compacta gracias a su presencia – tan real y literaria como el mismo Merino –, la cual va a proporcionar motivos, temas y perspectivas relacionables con lo fantástico. Así que, respectivamente, aparece el doble como esencia de la identidad cuando el sujeto de la narración se convierte en una proyección de sí

²⁸ J. M. Merino, “Las palabras del mundo”, en *El viajero perdido*, op. cit., p. 264.

²⁹ *Ibid.*, p. 267.

³⁰ M. Á. Encinar, *Tras las huellas de Souto: el arte de convertirse en auténtico personaje*, en I. Andres-Suárez, M. Á. Encinar, *José María Merino*, cit., p. 85.

³¹ *Ibid.*, p. 94. Véase también la reciente colección de textos protagonizados por el profesor Souto, *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (Páginas de espuma, Madrid 2017), prologada por la misma estudiosa especialista de la obra meriniana, *El profesor Souto, alter ego o suplantador*.

mismo, es decir cuando Souto se descubre 'duplicado', al presentarse por segunda vez a lugares y citas; también se cuenta la alteración sensorial de un cuerpo enfermo, en el 'túnel' entre vida y muerte que Souto experimenta; y, en el relato siguiente, se hace hincapié en la animación de lo inanimado, como la serpiente en la escultura del Ángel Caído, y en el sueño como umbral hacia la realidad traumática relacionada con la pérdida de la amada y del trabajo, a partir del extravío de la memoria producido en un accidente; finalmente, lo insólito metafictional, cuando cobra vida el personaje y la historia que está imaginando el profesor Souto, mientras que un ladrón va a encontrar su destino de muerte/castigo en la vieja a la que acaba de robar un sobre en el bolso.

La tercera sección de *La trama oculta*, "Silva mínima", aparece vinculada a la sección anterior precisamente gracias al minicuento/epígrafe firmado por Eduardo Souto que acoge al lector: "*Érase una vez un cuento tan breve, tan breve, que no consiguió empezar ni terminar*" (257). En una ambigua posición entre lo textual y lo paratextual, en un proceso narrativo que ha ido desdibujando fronteras de diferentes ámbitos y haciendo permeables hasta cánones y géneros, Souto aquí llega a suplantar incluso la proyección autorial de la voz del espacio del paratexto, hasta hora percibida por el lector como guía demiúrgica del universo narrado, aunque revelando una vertiente de autoficción. Y así, el minicuento que parece abrir la sección, "Minicuento brevísimo" – aunque, en realidad, sería más bien el segundo – enlaza temáticamente con el anterior y la firma de Eduardo Souto adquiere formalmente la autoría de la "Silva" entera:

Me pidieron el cuento más breve posible para una antología. Cuando se lo envié, les pareció demasiado largo, pero lo publicaron. Dice así:
«No érase ninguna vez». (259)

Como lugar rotundo de la síntesis, de la conmixción y de la hibridéz, de la ruptura propia del fragmento y de la explosión imaginativa de la palabra, el microrrelato concluye, así, el recorrido trazado en las páginas de *La trama oculta*. Una vez más con "*muestras de diversas miradas y tamaños: desde lo fantástico al sarcasmo y al homenaje, pasando por diversos desconciertos ante nuestra irremisible condición temporal*" (259). Como fórmula narrativa estrechamente vinculada a la modernidad por varias razones, y esencialmente por su irreverencia respecto al canon,

esta forma de ‘narrativa brevísima’, ha ido produciendo, en las últimas décadas un especial interés por parte de los creadores y por la crítica, produciendo – sobre todo en ámbito hispánico – un proficuo debate, capaz de ir más allá de cuestiones relacionadas con la posibilidad de definirla y de los nombres que se le han atribuido³². “La iluminación de lo breve”³³, llama Merino a esta forma de escritura, en una entrevista en la cual también sintetiza su propia relación con el género:

[...] para mí, el microrrelato, o minicuento, como el cuento, surge de una súbita iluminación, al contrario que la novela, que surge a través de un proceso de búsqueda, de exploración³⁴.

En lo que toca al papel de los microrrelatos – minicuentos, nanocuentos – ciertamente he descubierto que en ellos he planteado supuestos narrativos de una forma que no había intentado tan claramente con

³² Y, sin embargo, “Tal vez no esté de más precisar – escribe la estudiosa Andres-Suárez – que cuando hablamos de microrrelato nos referimos a un texto literario ficcional en prosa articulado en torno a los principios básicos de brevedad, narratividad, calidad estética, casualidad, acción, concisión, elipsis, movimiento y progresión dramática. No hay microrrelato sin una historia, sin una trama (una acción), sustentada en un conflicto de/ entre los personajes, y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos. Sin esa progresión dramática estaremos ante un cuadro de costumbres o un poema en prosa, pero no ante un microrrelato” (I. Andres-Suárez, *La estética de la brevedad. Tres clásicos del microrrelato*: L.M. Díez, J. M^a. Merino y J.P. Aparicio, en “Signo XXI. Literatura y cultura española”, 5, 2007, p. 153). La definición se completaría, en nuestra opinión, con la aportación de Fernando Valls: “[...] la extrema precisión del lenguaje, que suele estar al servicio de una trama paradójica y sorprendente. A menudo, se presta a la experimentación y se vale de la reescritura o lo intertextual: tampoco debería faltarle la ambigüedad, el ingenio ni el humor” (F. Valls, *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid, Páginas de espuma, 2008, p. 20). Véase, entre los numerosos estudios, también: R. Martín, F. Valls (eds.), *El microrrelato español*, en “Quimera”, 222, 2002; L. Zavala, *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004; A. Cáceres, E. Morales (eds.), *Asedio a una nueva categoría textual: el microrrelato*, Valparaíso, Universidad de la Playa Ancha, 2005; D. Langmanovich, *El microrrelato: teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006; I. Andres-Suárez, A. Rivas (eds.), *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008; A.A. VV., *El microrrelato en España: tradición y presente*, en “Ínsula”, 741, 2008; D. Roas, (ed.), *Poética del microrrelato*, Madrid, Arco/Libros, 2010; I. Andres-Suárez, *El microrrelato español: una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto, 2010; A. Calvo Revilla, J. Navascués, *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012; I. Andres-Suárez, *Antología del microrrelato español (1906-2011)*, Madrid, Cátedra, 2017.

³³ F. Noguero, José María Merino: *descifrar la realidad en la ficción (entrevista)*, en “Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española” (RANLE), 2, 4, 2013, p. 12.

³⁴ *Ibid.*, p. 34.

la novela o con el cuento. La relatividad de lo humano, mi visión desconcertada del cosmos en ejemplos domésticos, ciertas especulaciones ecologistas. La práctica del minicuento no solo me ha ayudado a reflexionar mejor sobre la escritura, sino sobre aspectos fundamentales de lo humano³⁵.

De hecho, la Silva se puebla de una “tripulación” de intuiciones, perspectivas, visiones, así como de modalidades y recursos: el doble, la ambigüedad del ser (“Convivencia”); las interferencias entre la percepción de lo real y la atracción de lo imaginado, que también puede abarcar el diálogo osmótico entre los vivos y los muertos (“Malevolencia”, “Habitación 201”, “Cenizas”, “La poza en el atardecer”) ; la metaficción (“La perspectiva del gato”, “Autoficción”); la multiplicidad del ser (“El intruso”, “El fantasma”, “Horóscopo”); el sentimiento del tiempo (“El amonites”); la reflexión metafísica (“Mundo peonza”, “El bicicielo”, “Origen nonato”); el juego verbal, la ironía (“Levantamientos”). En la mayoría de los casos, la autodiégesis ancla el discurso sobre experiencias ‘extraordinarias’ en la autoridad de la voz testimonial, que llega desde la profunda interioridad y conecta hechos, incluso banales y cotidianos, con la dimensión impalpable y metafictiva de la psique, de la memoria, del más allá. Como en “La perspectiva del gato”:

Está encendida la lámpara de la mesa y la luz hace destacar una carpeta azul donde se encuentran materiales de mi última novela. ¿Estaré sentado a la mesa, trabajando? En cualquier caso, el gato no quiere verme, y me sospecho no absorto en la escritura de este texto – mientras un silencio apacible me rodea y el gato, que no quiere verme, me mira en embargo fijamente – sino solo existente durante unos instantes en alguna imaginación extraña y ajena. (264-265)

A menudo, la conclusión siempre epifánica del minicuento produce, de hecho, un salto repentino al otro lado, que revela una visión puntual desde otra perspectiva, como en “Habitación 201”, donde una banal estancia en un hotel, con motivo de la invitación de un escritor a una conferencia, convierte el repetirse de las acciones en la misma habitación en un indicio de pérdida de la existencia: “Estoy vestido y empiezo

³⁵ *Ibid.*, p. 33.

a sospechar con angustia creciente que la habitación 201 es mi destino definitivo, eso a lo que yo antes, en un tiempo que no recuerdo muy bien, me refería como El Más Allá” (270-271). O también en “La poza en el atardecer”, donde el pasado incrustado en la memoria del niño de once años, en su primera experiencia de buceo, avanza hacia el presente atemporal de la muerte:

Aquella poza bajo el sol de la tarde permanece fulgurando aquí dentro, y desde ese mismo espacio los contemplo ahora rodeándome. Está toda mi familia. El agua me hace imaginar que tienen gestos tristes, que lloran. Yo me he acostumbrado tanto a la inmersión que permanezco quieto, sin ni siquiera respirar” (277).

Los minicuentos donde más vigorosa resulta la iluminación irónica son los que se acercan a una actitud metafísica, una revisión de las coordenadas tradicionales de la física, como en “El bicielo”, con su teoría acerca del espacio que recoge el cementerio de las bicicletas que allí se mantendrían funcionando de forma permanente recorriendo el planeta, o en “Mundo peonza”: “Al despertar, comprendió que vivimos engañados: este planeta no es una esfera que vaga en el espacio, sino una inmensa peonza, pieza de un juego inescrutable, en rotación sobre una superficie infinita. [...] «Esta se va a parar de un momento a otro», dice una y otra vez, aterrorizado [...] (273). De la misma forma, funciona el mecanismo de deconstrucción de esquemas culturales sedimentados, para avanzar atrevidas hipótesis filosóficas, a partir de una lógica grotesca e irreverente. Es el caso del último minicuento, “Origen nonato”:

Ciertos documentos recientemente aparecidos, cuya noticia se mantiene oculta por poderes muy eficaces, aseguran que Eva no mordió la famosa manzana, porque aborrecía las manzanas, afectada como estaba por el *síndrome de alergia oral*. En consecuencia, Adán y Eva nunca fueron expulsados del Edén y la humanidad es solamente una extraña, misteriosa entealequia. (285)

A modo de conclusión, el recorrido analítico desarrollado nos lleva a observar que en *La trama oculta* Merino recupera, a primera vista, las constantes de los modos de la narración realista y de la fantástica y propone al lector un universo literario ordenado y gobernable, intensificado por las estructuras poderosamente intensas del cuento. En ‘este

lado' los elementos catalíticos o desencadenantes pueden asimilarse a 'operadores realísticos' o 'connotadores de mimesis', bien situados en posiciones oportunas para que el lector pueda recibir un 'efecto de realidad'. La prevalencia del uso de narradores homo o heterodiegéticos en esta sección coadyuva el efecto de una perspectiva fidedigna sobre lo narrado y se revela un recurso eficaz en el pacto de verosimilitud que el autor establece con el lector. En 'aquel lado', en los cuentos irrumpe lo 'insólito', lo 'imposible', produciendo 'vacilación' y más aún 'inexplicabilidad', para que el lector se disponga a aceptar, en todo caso, la naturaleza intensiva, a-temporal y a-espacial propia del relato, además de su autonomía semántica – su 'esfericidad' en la idea de Cortázar³⁶ –, que autosustenta su implícita autenticidad. Y, sin embargo, los dos lados del espejo se reflejan, se desdoblan hasta confundirse o, más bien, multiplicarse, en esa 'tripulación de minicuentos'. Como en un recorrido iniciático para el lector, la realidad y la mimesis desembocan en los ámbitos difuminados de lo fantástico, aunque siempre reconocibles y experimentables, hasta sublimarse en el poderoso fragmento, rotundamente acabado, de la micronarración. «Así, pese a lo evanescente de su materia – leemos en *La trama oculta* – la invención literaria se nos muestra, hecha al fin solamente de palabras y de sueños, como un contraste sólido, verdadero, fiel, de lo que llamamos realidad» (224).

³⁶ Cf. J. Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, in "Revista Casa de las Américas", 15-16, 1963.



STEFANA SQUATRITO
Università degli Studi di Messina
stefana.squatrito@unime.it

DIRE ET TRADUIRE LA MALADIE : L'ISOTOPIE DE LA MORT DANS *LA CAGE AUX RÊVES* DE MO- NIQUE SAINT-HÉLIER ET DANS SA TRADUCTION ITALIENNE

Résumé

La représentation de la douleur a une longue tradition littéraire. Souvent associée à d'innombrables réflexions morales et éthiques sur sa fonction et sur sa valeur éventuelle de punition ou d'expiation, l'écriture de la souffrance a intéressé surtout les écrivains qui, pour différentes raisons, ont vécu la maladie. À l'instar du poète des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, l'expérience biographique de Monique Saint-Hélier est parsemée de souffrances et de difficultés. Notre étude se concentrera sur *La Cage aux rêves*, le premier et le plus intime de ses romans, que nous avons récemment traduit en italien, sur l'analyse de la thématique de la mort et sur les choix traductologiques que nous avons adoptés lors de la traduction du texte en italien. Cela nous permettra de mettre en évidence la tentative, de la part de la protagoniste, d'adhérer à une vision de la mort dominée par une sérénité chrétienne. Néanmoins, Monique Saint-Hélier ne trouve pas, dans un moment si délicat, la consolation qu'elle désire. Les dogmes chrétiens font dès lors l'objet d'un examen au travers de sa logique et de sa rationalité. L'approche de la mort ne suscite en elle que peur et angoisse, et elle se découvre encore plus fragile sans le support adéquat de la foi. L'écriture devient donc pour Monique Saint-Hélier le seul moyen pour briser le silence qui l'entoure et maintenir vifs ses souvenirs, seule planche de salut pour son esprit si tourmenté.

Abstract

The representation of pain in literature has a long tradition. Often associated with many moral and ethical considerations on its function and on its possible value as punishment or atonement, the writing of suffering has mainly interested writers who, for various reasons, have experienced illness. Like *The Notebooks of Malte Laurids Brigge's* author, Monique Saint-Hélier's biographical experience is fraught with suffering and hardship. Our study will focus on *La Cage aux rêves*, the first and most intimate of her novels, which we recently translated into Italian, on the analysis of the theme of death and on the translational choices we adopted during the translation of the text into Italian. This will allow us to highlight protagonist's efforts to adhere to a view of death dominated by Christian serenity. Nevertheless, Monique Saint-Hélier does not find, in such a delicate moment, the consolation that she desires. Christian dogmas are therefore subject to examination through her logic and rationality. The approach of death brings to her nothing but fear and anguish, and she finds herself even more fragile without the adequate support of faith. Writing therefore becomes for Monique Saint-Hélier the only way to break the silence that surrounds her and keep her memories alive, the only way to save her troubled soul.

La représentation de la douleur dans la production littéraire et artistique a une longue tradition : il suffira de rappeler l'exemple de Prométhée, héros mythique enchaîné et souffrant d'une douleur aussi aiguë que durable, et de ses répliques et propagations artistiques les plus variées, pour comprendre comment l'art tout entier n'a eu de cesse de s'intéresser à la douleur¹. Souvent associée à d'innombrables réflexions morales et éthiques sur sa fonction et sur sa valeur éventuelle de punition ou d'expiation, l'écriture de la souffrance a intéressé surtout les écrivains qui, pour différentes raisons, ont vécu la maladie. C'est le cas, par exemple, de Rainer Maria Rilke, qui vit sa douleur avec une lucidité extrême et désespérée et qui, par ses œuvres et par son amitié, suggère à Monique Saint-Hélier la possibilité d'une écriture où le déploiement des impressions et des sensations intimes supplante l'affichage purement chronologique et référentiel des événements, ne dédaignant pas, en même temps, l'étalage discret de la souffrance.

À l'instar du poète des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*², l'expérience biographique de Monique Saint-Hélier est parsemée de souffrances et de difficultés : l'épreuve du confinement et de l'isolement, auxquels l'écrivaine a dû faire face à la suite de sa maladie, s'amplifie encore jusqu'aux années de la guerre et de l'Occupation allemande, où la peur qui agite et bouleverse son esprit, mais aussi les soucis matériels comme la faim et le froid qui rendent sa vie quotidienne de plus en plus austère³, s'ajoutent à ses conditions de santé déjà fragiles.

C'est dans ce contexte pénible et douloureux que s'inscrit la rédaction de la plupart de ses œuvres. Notre étude ne se concentrera néanmoins que

¹ Sur cette thématique, voir M. Schmeling, *L'écrivain et sa souffrance. De la douleur au texte*, « L'Ull critique », n° 6, 2000, pp. 29-38 (disponible en ligne : <https://www.raco.cat/index.php/UllCritic/article/view/207724> consulté le 19-04-2021).

² R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, (titre original *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, Insel, 1910), traduit en français par Maurice Betz, Paris, Émile-Paul frères, 1926 (réédité à Paris, Éditions Points, 1995).

³ Le froid occupe une place importante dans sa correspondance et dans ses écrits des années de guerre, comme il ressort de ce petit extrait de son journal intime : « Il fait un froid inhumain. Mon lit est glacé et humide ; le matin, j'ai tellement froid qu'il m'arrive d'allumer une cigarette pour me réchauffer les doigts » (M. Saint-Hélier, « 29 novembre 1940 », note de journal inédit cité par José-Flore Tappy dans J. Paulhan – M. Saint-Hélier, *Correspondance 1941-1955*, Paris, Gallimard, 1995, p. 63, en note). Il arrive aussi que le froid soit personnifié et qu'il prenne le nom de Monsieur Amer dans une nouvelle qui est restée longtemps inédite et que nous avons récemment publiée (cf. M. Saint-Hélier, « Monsieur Amer », in Id., *Les Oiseaux du matin et autres nouvelles inédites*, éditées par S. Squatrito sous la direction de D. Maggetti, Vevey, Éditions de l'Aire, 2012, pp. 9-17).

sur *La Cage aux rêves*⁴, le premier et le plus intime de ses romans, que nous avons récemment traduit en italien⁵. Celui-ci témoigne des véritables débuts littéraires de Monique Saint-Héliér, où l'existence de la protagoniste Béate révèle, en filigrane, l'expérience biographique de l'auteure elle-même.

L'apprentissage de la douleur

Monique Saint-Héliér, de son vrai nom Berthe Eimann, est née le 2 septembre 1895 à La Chaux-de-Fonds, en Suisse romande⁶, dans une famille liée à l'industrie de l'horlogerie. En 1899, sa jeune vie est marquée par le chagrin le plus douloureux qui puisse affecter l'existence d'un enfant : sa mère, Ida Eimann-Parel décède quand la jeune fille n'a pas encore quatre ans. En 1916, après la maturité gymnasiale à Fribourg, elle commence ses études de médecine à l'Université de Lausanne. Devant les interrompre prématurément pour raisons de santé, elle rejoint la Faculté des Lettres où elle rencontre Louis Ulysse Briod⁷, un jeune étudiant en théologie qui semblait destiné à une carrière pastorale et qui suivait, en même temps, des cours de philosophie et de littérature. En 1917, les deux jeunes gens se marient et s'installent à Berne où Ulysse, interrompant ses études théologiques, continue ses études littéraires sous la direction de Gonzague de Reynold, intellectuel catholique qui devient son professeur et directeur de thèse. Pendant cette période, le couple entreprend le chemin de la conversion au catholicisme qui le conduit, en 1918, à abandonner le protestantisme pour se faire baptiser sous les prénoms de Blaise et Monique⁸.

⁴ M. Saint-Héliér, *La Cage aux rêves*, Paris, Éditions Corrêa, 1932, réédité en 2005 à Vevey, aux Éditions de l'Aire. C'est de cette récente édition que seront tirées nos citations dont l'indication des pages sera donnée entre parenthèses dans le texte précédée par C.

⁵ M. Saint-Héliér, *Gabbia di sogni*, (titre original : *La Cage aux rêves*), traduzione italiana a cura di S. Squatrito, Locarno, Armando Dadò editore, 2019. Les citations tirées de cette édition seront dorénavant données entre parenthèses précédées par G.

⁶ Pour les notices biographiques citées dans le présent article on renvoie à A. Mooser, *Monique Saint-Héliér*, Fribourg, Éditions Universitaires de Fribourg, 1996.

⁷ Connu surtout comme traducteur d'auteurs allemands, Blaise Briod (1896-1981) fut aussi poète et homme de lettres. Pour mieux connaître sa personnalité et son œuvre, on lira A. Weber Berner, *Blaise Briod, Portrait. Poèmes, lettres à Marcel Brion, autres écrits*, Vevey, Éditions de l'Aire, 2004.

⁸ Selon Adrien Pasquali, le choix de son nom de baptême serait lié au rôle de guide que Monique a eu dans la conversion de son mari. Il remarque, en effet, que Monique était aussi le prénom de la mère de Saint Augustin, responsable de la conversion de son fils qu'elle arrache à un destin aussi païen que celui de son père, le jeune Augustin étant passionné de magie et d'astrologie. Tout comme pleure et prie la mère d'Augustin, Monique pleure et prie pour la conversion de Blaise qu'elle détourne d'une carrière pasto-

Le rôle joué par Reynold dans les années bernoises est remarquable. En effet, c'est grâce à lui que Blaise et Monique passent à Berne des années très intenses d'un point de vue intellectuel et qu'ils rencontrent, entre autres, Rainer Maria Rilke qui aura tant d'influence sur l'écriture saint-hélienne et avec qui le couple se lie d'une amitié vraie et profonde. Une amitié qui durera jusqu'à la mort de l'écrivain autrichien, survenue prématurément en 1926 à la suite d'une leucémie, trois ans seulement après leur première rencontre⁹.

Pendant les années qui suivent, les destins des deux époux commencent à s'accomplir d'une manière très différente : alors que Blaise termine ses études et obtient un poste de haut fonctionnaire à l'Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations de Paris (où le couple déménage, quittant définitivement la Suisse), Monique voit sa santé se détériorer rapidement à cause d'une maladie (dont la nature reste encore enveloppée de mystère) qui la condamne bientôt à vivre alitée dans l'espace clos d'une chambre et dépendant totalement des autres. Dans cette nouvelle condition d'infirme, elle ne se lasse pas de cultiver ses deux grandes passions : la peinture et l'écriture. Et c'est dans ce dernier domaine qu'elle commence à se faire connaître sous le nom de plume de Monique Saint-Héliér¹⁰ ; un pseudonyme qui forme

rale protestante (Cf. A. Pasquali, *Une réjouissance éplorée*, « Études de lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne », 1995/3, n° 242, pp. 83-89).

⁹ Rainer Maria Rilke (1875-1926) et Monique Saint-Héliér se rencontrent en juillet 1923 lors d'une soirée dansante organisée par Gonzague de Reynold à Berne où Monique vivait depuis 1917. Rilke, pour sa part, s'était installé en Valais, en Suisse, depuis 1919. À partir de là, une relation nourrie de lettres et de fugaces rencontres les liera jusqu'à la mort du poète, en 1926. De cette relation témoigne une correspondance publiée dans R. M. Rilke – M. Saint-Héliér. « J'ai tant à vous dire, qu'un seul jour n'y suffira pas ». *Correspondance 1923-1926*, édité par Sylvie Ravussin sous la direction de D. Maggetti, Genève, Zoé, 2012. Sur l'influence de Rainer Maria Rilke sur l'œuvre de Monique Saint-Héliér, on lira M. Dubois, *L'Œuvre sans fin. Réception des romans de Monique Saint-Héliér par la critique française (1932-1955)*, Genève, Droz, 2014, mais aussi M. Dubois, *Entre succès et oubli : Monique Saint-Héliér et le cycle des Alérac*, « Roman 20-50 », 2005/2, n° 40, pp. 159-172. (Disponible en ligne. DOI : 10.3917/r2050.040.0159. URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2005-2-page-159.htm>) et D. Maggetti, « Prefazione », dans M. Saint-Héliér, *Gabbia di sogni*, cit., pp. 5-10.

¹⁰ Il semble néanmoins que le début littéraire de Monique ait moins été dû à l'apparition de sa maladie qu'aux difficultés économiques auxquelles les deux époux ont dû faire face à cause d'une série de dettes contractées, en leur nom, par une femme de chambre sans scrupules (« Monique n'avait jamais songé à faire carrière dans les lettres : rien ne l'attirait plus fortement [...] que la peinture et elle a toujours prétendu qu'elle s'était mise à écrire d'abord pour payer les dettes invraisemblables qu'une bonne avait faites sur notre dos et dont, en sa

la synthèse de sa nouvelle vie catholique et de la douleur qui marque à jamais son existence (Héliér étant le saint célébré le 16 juillet, date de la naissance de sa mère). La mort et la vie, la douleur et la consolation sont les caractéristiques qui distingueront toute sa production littéraire.

La rédaction de *La Cage aux rêves* s'étale de 1927 à 1930, lorsque l'écrivaine, installée à Paris depuis un an et éprouvée par la maladie et les longues hospitalisations que la vie lui réserve encore toute jeune, voit sa foi vaciller¹¹ et essaie de se réfugier dans un monde fait de rêves et de souvenirs où l'écriture devient le seul moyen d'élargir ses horizons et de transporter sa vie hors de sa chambre.

Avant ce début dans le domaine romanesque, Monique Saint-Héliér avait déjà signé deux petits volumes : *À Rilke pour Noël*¹², véritable hommage aux poète et ami autrichien¹³, et *Les Rois mages*¹⁴. Son nom

qualité de maîtresse de maison, elle se sentait responsable ! C'est bien, en effet, l'origine matérielle, sinon la cause de *La Cage aux rêves*. Les dettes se sont payées autrement, mais l'écrivain était né » (B. Briod, « Lettre de Blaise Briod à Jean-Marie Nüssbaum, 24 mars 1954 » lettre inédite citée dans A. Weber Berney, « Préface », M. Saint-Héliér, *La Cage aux rêves*, cit., p. 11).

¹¹ « La jeune femme voit [...] sa foi profondément et durablement ébranlée lorsque, peu après [sa conversion], elle est hospitalisée pour une longue période (1920-1923), qui marque également l'abandon de ses études. À cette occasion, elle écrit à Henri Ghéon, auteur de *Témoignage d'un converti*, pour lui demander de l'aide [...]. Le dramaturge ne réussit pas à endiguer la crise, mais il devient un ami fidèle de la future romancière et, par la suite, un critique acquis à son œuvre » (M. Dubois, *Entre succès et oubli : Monique Saint-Héliér et le cycle des Alérac*, art. cit., p. 160).

¹² M. Saint-Héliér, *À Rilke pour Noël*, Berne, Éditions du Chandelier, 1927, réédité dans Id., *Quick et Premiers écrits*, Vevey, Éditions de l'Aire bleue, 1996.

¹³ Dans ses ouvrages déjà cités, Maud Dubois montre l'importance du rôle de Rilke pour les débuts littéraires de Monique Saint-Héliér. Si le soutien du poète a déjà été crucial pour encourager la jeune écrivaine à prendre le chemin de la littérature, on se rappellera, en même temps, que la publication de son premier livret *À Rilke pour Noël* correspondait au moment où, après la mort du poète, ses œuvres commençaient à être traduites en français. Le nom de Monique Saint-Héliér commence donc à être associé naturellement à celui de Rilke et, lors de la publication de *La Cage aux rêves*, les rilkéens amis de l'écrivaine se prodiguent pour lui trouver un éditeur et, dans les écrits de la première heure, reconnaissent tout de suite le lien entre la romancière suisse et l'auteur des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. *La Cage aux rêves* présente, en effet, un très fort lien avec l'écriture de Rilke, un poète « pour qui l'angoisse, la souffrance et la mort sont au centre de la création » (M. Dubois, *Entre succès et oubli : Monique Saint-Héliér et le cycle des Alérac*, art. cit., p. 161) et avec qui « la jeune malade trouve une affinité profonde » (*Ibidem*) jusqu'à devenir sa fidèle et talentueuse adepte. Voilà donc que les plus grands défenseurs de l'art de Monique Saint-Héliér sont les mêmes rilkéens qui, dans les mêmes années se prodiguaient pour faire connaître l'œuvre de Rilke en France et en territoire francophone. « C'est le cas d'Edmond Jaloux, Jean Cassou, Marcel Brion, Charles Du Bos ou Henri Ghéon » (M. Dubois, *L'Œuvre sans fin. Réception des romans de Monique Saint-Héliér par la critique française (1932-1955)*, cit., p. 36).

¹⁴ M. Saint-Héliér, *Les Rois mages*, Berne, Éditions du Chandelier, 1927, réédité dans Id., *Quick et Premiers écrits*, cit.

reste cependant lié à la saga inachevée des Alérac, dont *Bois-Mort*¹⁵ représente le premier volume et le plus significatif, suivi du *Cavalier de paille*¹⁶, du *Martin-Pêcheur*¹⁷ et de *L'Arrosoir rouge*¹⁸, salués par la critique pour leur écriture polyphonique et leur style évocateur, dans lequel la libre association et le flux des pensées se mêlent aux souvenirs d'une enfance tant vécue que rêvée.

La Cage aux rêves, un roman autobiographique

La Cage aux rêves est composée de dix chapitres et divisée en trois sections dont les titres rappellent les trois personnages principaux : « Madre », la belle-mère, « Béate », la protagoniste, et « Gill », son mari. Cette structure témoigne du besoin de consacrer chaque section à un moment de la vie de la protagoniste : l'enfance, l'adolescence et la maturité. Mais loin de former un ensemble homogène, chaque section se caractérise par une narration différente : ainsi, d'abord confiée à la voix de la jeune protagoniste qui raconte quelques épisodes de sa jeune vie à la première personne, la narration passe ensuite à la troisième personne, pour se transformer, dans le dernier chapitre, en écriture épistolaire. Sans que cela représente néanmoins un schéma immuable : en effet, Monique Saint-Héliér fait, à plusieurs reprises, se confondre la voix de l'adulte avec celle de l'enfant, le passé avec le présent, comme pour montrer la précarité de tout dessein, la vanité de tout projet prédéterminé.

Et si la distance entre le temps de la narration et celui de l'histoire se réduit progressivement avec l'avancement du texte, le ton devient de plus en plus dolent et nostalgique jusqu'à laisser transparaître, dans l'amertume et la réminiscence nostalgique de la dernière partie, la voix de l'auteure qui se laisse aller aux réflexions les plus sombres et les plus grises sur la maladie et sur la mort. En fait, le ton mélancolique par lequel on

¹⁵ M. Saint-Héliér, *Bois-Mort*, Paris, Éditions Grasset, 1934. De ce roman on compte d'autres éditions (Paris, Éditions J. Ferrenzi et Fils, 1940, avec bois originaux de Falke ; Lausanne, Bibliothèque romande, 1971) jusqu'à la plus récente : Lausanne, L'Âge d'Homme, « Poche Suisse », 1985.

¹⁶ M. Saint-Héliér, *Le Cavalier de paille*, Paris, Éditions Grasset, 1936, réédité à Lausanne, La Guilde du Livre, 1943 et Éditions de l'Aire, 1979 et 1988.

¹⁷ M. Saint-Héliér, *Le Martin-Pêcheur*, Paris, Éditions Grasset, 1953, réédité à Lausanne, Éditions de l'Âge d'Homme, « Poche Suisse », 1987.

¹⁸ M. Saint-Héliér, *L'Arrosoir rouge*, Paris, Éditions Grasset, 1955, réédité à Lausanne, Éditions de l'Aire, 1986.

évoque un passé qu'on sait irrémédiablement perdu, qui est la véritable « fascination »¹⁹ de toutes les œuvres de Monique Saint-Hélier, se transforme dans la dernière section de *La Cage aux rêves* en une méditation élégiaque où le souvenir alterne avec une sorte de lamentation funèbre.

Et même si, par le manque d'homonymie entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal, l'auteur refuse de conclure avec le lecteur un véritable pacte autobiographique²⁰, rien n'apparaît comme définitif au niveau de la correspondance fiction-réalité, et de nombreux indices nous permettent de déceler une possible coïncidence entre l'historico-référentiel et le narratif. La nature fragmentaire et presque impressionniste de son écriture empêche néanmoins une lecture purement factuelle et informative de *La Cage aux rêves*. On remarque donc l'existence de cette « réalité générique instable »²¹ qui est traditionnellement cataloguée sous le nom de roman autobiographique ou, si l'on veut proposer une définition générique plus controversée, d'« autofiction »²². Le

¹⁹ « À quoi tient la fascination que le monde de Monique Saint-Hélier exerce sur le lecteur ? D'abord à une forme de nostalgie, celle d'un monde où l'on roule en calèche (odeurs de vieux cuir, parfums évanouis de femmes langoureuses), où les portraits de famille vous observent, où les jeunes filles vont au bal chaussées d'escarpins dorés... Dans ce monde disparu, la beauté semble encore possible, les demeures aristocratiques hébergent d'anciennes familles au passé prestigieux, on se croirait chez Tolstoï et le Jura vous a un petit air de taïga. Cet univers est d'autant plus séduisant qu'il se sait en sursis : les personnages vivent de souvenirs, les maisons de famille sont hypothéquées, le passé est fragile... » (Ch.-É. Racine, *La Présence de la faute dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier*, « Études de lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne », 1995/3, n° 242, pp. 91-106, pp. 91-92).

²⁰ « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage » disait en effet Philippe Lejeune (Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 15).

²¹ Ph. Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 12.

²² Le mot « autofiction », créé par Serge Doubrovsky lors de la publication de son roman *Fils* (Paris, Galilée, 1977) s'inscrivait dans la case vide laissée par Philippe Lejeune sur l'axe fiction-référentialité. Selon sa première définition, l'autofiction correspondait à « une écriture littéraire, une parfaite identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le héros, et une importance décisive accordée à la psychanalyse » (Ph. Gasparini, *op. cit.*, p. 12). Le néologisme a été tout de suite bien accueilli dans le domaine académicien même si les définitions ont subi une certaine transformation : Vincent Colonna et Gérard Genette, par exemple, ont proposé une définition plus générique qui voyait dans l'autofiction une « fictionalisation de soi », et nombreux sont les critiques qui font coïncider l'autofiction avec le plus traditionnel roman autobiographique (Cf. *Ibidem*). La question reste encore irrésolue. Récemment, Isabelle Grell a confirmé la relation très étroite qui semble lier l'autofiction au questionnement du monde et à l'expérimentation langagière, disant que « [l]e récit auto-

prénom de la protagoniste, Béate, rappelle déjà de très près celui de l'écrivaine avec un évident décalage phonétique (et sémantique) qui suggère une véritable quête d'indices du référentiel et du fictionnel. De plus, la conversion de la protagoniste (protestante dans la première partie et catholique dans la troisième), le père industriel et l'expérience de la mort de la mère sont d'autres indices incontestables de l'implication directe de l'auteure dans la narration, jusqu'à la date du 2 septembre, jour de sa naissance et date-symbole, dans la page écrite, de la blessure qui marque à jamais la vie de la jeune fille : « Au livre de la Vie, Dieu écrit : "2 septembre : cœur blessé pour toujours" » (C, 31). Il en va de même pour le sentiment d'abandon et de culpabilité qui caractérise son écriture²³, ainsi que pour la présence aimable de la seconde femme de son père et pour les lectures des pages bibliques qui constituent une présence constante des soirées de son enfance. Et si le cadre spatio-temporel du texte reste volontairement flou, quelques références aux chants populaires et militaires suisses et à la carte topographique de la ville de La Chaux-de Fonds (« la Capitaine », « la Creuse ») nous permettent de localiser la plupart du texte dans la ville suisse dans les années du début du XX^e siècle, alors que, dans la troisième partie, on évoque les souvenirs des années bernoises et de la nouvelle installation parisienne. Et même l'épisode du transport de Béate pour un médecin

fictionnel construit une légende d'événements réels dont le personnage est le représentant, il existe de manière fragmentaire, éclatée, témoignant des fractures d'identité que l'auteur, l'artiste sait irréconciliables. [...] Le monde d'expression est celui d'expérimentations langagières fondées sur une exigence stylistique et formelle où l'auteur paye de sa personne, reconnaissant l'écart existant entre le langage et la réalité et présentant sa propre histoire sous forme d'une fiction » (I. Grell, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 107).

²³ « Car mon drame à moi, c'est le drame de l'abandon. Je suis née pour être quittée » écrit en effet Monique Saint-Hélier dans son journal intime (M. Saint-Hélier, « Journal, mars-mai 1943 », dans A. Mooser, *op. cit.*, p. 5. À sa condition d'orpheline s'ajoutait d'ailleurs, à en croire ses dires, l'attitude de son père : persuadé que la mort de sa femme était le résultat d'un accouchement particulièrement difficile, il ne perdait pas une occasion de souligner la culpabilité qu'il attribuait à l'enfant, notamment à l'occasion de son anniversaire : « Aucune année, il ne m'a épargné au repas de midi l'allusion terrible que je guettais [...] : Oui, sans toi... sans toi..., la voix s'éraillait », (M. Saint-Hélier, « Journal, Roman d'Anne, septembre-décembre 1942 », cité dans A. Mooser, *op. cit.* p. 6). Cette attitude poussait la petite à détester sa propre date de naissance et, en outre, ne lui permettait pas de combler le vide laissé par sa mère : incapable de surmonter le plus douloureux des deuils, elle vivait même de manière contradictoire la relation avec sa nouvelle figure maternelle (son père s'étant remarié la même année) envers laquelle elle se sentait néanmoins naturellement encline à l'affection.

marié semble trouver une correspondance dans son expérience biographique ; un sentiment qui suscite chez Monique et chez Béate une forte jalousie et un certain sentiment de culpabilité²⁴. L'amour n'est jamais source de joie dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier, et la seule fois où le cœur de Béate-Berthe-Monique connaît le véritable amour, elle doit apprendre à vivre avec la maladie et la mort.

Un sentiment, celui de la douleur, qui n'est pas l'apanage seulement du personnage principal, mais qu'on retrouve, à chaque page, dans la voix, dans les visages et dans les gestes de beaucoup d'autres personnages pour lesquels la jeune Béate éprouve une affinité instinctive et naturelle. Et c'est cette correspondance entre des âmes sœurs, frappées et blessées par des expériences tragiques que l'existence réserve parfois, qui permet à Béate de quitter timidement cette cage de silence et d'isolement qui coupe les ailes à ses rêves, l'empêchant de voler. Mais c'est surtout à travers la rêverie que Béate-Berthe-Monique essaie de sortir de sa condition, créant autour d'elle-même un univers plus accueillant, plus amical et confortable, et même plus frivole. Mais il ne s'agit que d'un relais fragile et transitoire : la vie la rattrape vite avec sa cruelle charge de douleur.

Une douleur qui est omniprésente dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier et dans *La Cage aux rêves* en particulier. Il serait impossible, dans les limites de cet article, de présenter une analyse exhaustive de l'écriture saint-hélienne dans son ensemble ; ainsi ne présenterons-nous que les aspects les plus saillants de cette enquête que nous conduirons sur les deux derniers chapitres de *La Cage aux rêves*. Comme annoncé plus haut, son écriture devient ici plus dolente et nostalgique et, en même temps, plus intime, très proche d'ailleurs du journal qu'elle commencera à écrire quelques années plus tard.²⁵

²⁴ Le même épisode est repris dans *Le Cavalier de paille* où, cette fois, c'est Carolle Alérac qui tombe amoureuse d'un médecin, le docteur Dessombre, mais cet épisode reste intentionnellement flou. « La scène est étrange, peu préparée en tout cas, à tel point que le lecteur a de la peine à adhérer au monde romanesque... sans doute parce que l'épisode n'est pas exigé par les personnages eux-mêmes, mais bien par des souvenirs personnels si intenses qu'ils ont déterminé la plupart des relations amoureuses des personnages féminins. Vers l'âge de quinze ans, Monique Saint-Hélier s'était prise d'une passion impossible pour un médecin de la Chaux-de-Fonds, homme marié à qui l'on prêtait d'innombrables succès féminins » (Ch.-É. Racine, *art. cit.*, p. 99, en note).

²⁵ « Cette dernière partie s'apparente étrangement à certaines pages du Journal qu'elle commencera onze ans plus tard, au début de la guerre : comme si la maladie et le

La langue de la douleur

Une première lecture des deux derniers chapitres montre tout de suite une profusion de mots liés à la mort et à la religion chrétienne, qui créent ainsi une évidente isotopie²⁶ de la mort chrétienne. Pour bien comprendre les implications de cette affirmation, il conviendra de remarquer que notre analyse ne se limitera pas à une simple énumération des occurrences du mot « mort » et de ses dérivations étymologiques, suivie d'une liste des citations bibliques présentes dans le fragment textuel choisi. Notre enquête mettra plutôt en lumière un cheminement du texte, dont nous nous proposons de faire ressortir les implications linguistiques, sémantiques et métaphoriques d'un véritable rituel de mort qui constitue le réseau isotopique du passage concerné. Nous montrerons, en même temps, les choix que nous avons adoptés au niveau de la traduction en italien. Des choix qui ne sont jamais dépourvus de risque car la traduction mobilise toujours « tout un contexte paradigmatique de paraphrases "synonymiques" »²⁷ qui obligent le traducteur à faire des choix entre toutes les variantes possibles « après en avoir apprécié la valeur différentielle »²⁸.

sentiment d'une mort proche exigeaient une écriture du réel, loin de la fiction et du rêve » (A. Weber-Berney, « Préface », cit., p. 19).

²⁶ Volontairement, nous n'utilisons pas la notion de « champ lexical » qui, désignant un « ensemble formé par les unités lexicales couvrant une aire de signification » (voir « Lexical » dans *Trésor de la Langue Française Informatisé* disponible à la page <https://cnrtl.fr/definition/lexical>), semble se limiter au sens explicite d'un mot. En revanche, la notion d'isotopie (sémantique) renvoie à celle, plus complexe, de « champ sémantique » qui couvre « l'ensemble des mots, des notions se rapportant à un même domaine conceptuel ou psychologique » (voir « Sémantique » dans *Trésor de la Langue Française Informatisé* disponible à la page <https://cnrtl.fr/definition/sémantique>), renvoyant ainsi aux différentes acceptions, souvent implicites, d'un mot. L'isotopie (dont la paternité revient à Greimas (A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, pp. 69-71) nous permet donc d'accéder au sens plus large d'un thème développé dans un texte. À partir de cette première ébauche de la notion d'isotopie et grâce aux apports de différents sémanticiens et linguistes, on arrive aux conclusions de Catherine Kerbrat-Orecchioni qui définit la séquence isotopique comme étant « toute séquence discursive (fragment d'énoncé ou énoncé) pourvue d'une certaine cohérence syntagmatique grâce à la redondance d'unités d'expression et/ou de contenu » (C. Kerbrat-Orecchioni, *Problématique de l'isotopie*, « Linguistique et sémiologie, Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques », 1976, n° 1, pp. 11-34, p. 16).

²⁷ J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 170.

²⁸ *Ibidem*.

Néanmoins, contrairement à nos attentes, au début de cette section, c'est le mot « vie » qui se présente avec une certaine insistance, étant cité deux fois d'une manière explicite et trois fois par l'emploi du pronom « la » (élide parfois) qui en représente le renvoi anaphorique ; mais dans toutes les occurrences, la vie n'est citée que pour être niée, elle étant introduite dans des constructions litotiques qui lui donnent un signifié antonymique. En effet, les expressions « sortir de la vie » (« Elle croyait qu'elle sortirait de la vie »), « donner sa vie », « l'offrir », « la rendre », « on vous l'arrache » (C, 231) sont des expressions synonymiques de « mourir » et nous donnent l'impression que la certitude de l'imminence de la mort interdit, de fait, la prononciation du mot qui la désigne, tout en exigeant que le concept soit formulé. Ainsi le mot « mort » paraît-il pour la première fois dans la formule de vérité générale « On ne rate pas sa mort », à peine modifiée ensuite et insérée dans la construction antithétique : « Dans la vie, on peut quelquefois recommencer, on ne peut pas rater sa mort » (C, 232) et dans l'assertion « On n'a qu'une mort » (*Ibidem*).

Notre traduction a maintenu dans l'expression « Credeva che sarebbe uscita dalla vita con naturalezza » (G, 161) la même allure litotique du texte de départ, suivie par les expressions « Dare la propria vita, offrirla, se si può – renderla, in ogni caso » (*Ibidem*) qui, comme dans l'original français, introduisent la mort d'une manière euphémistique. Et même l'apparition du mot « mort » a été gardée de manière identique à travers les expressions « Non si può mancare all'appuntamento con la propria morte », suivie par l'expression généralisante et antithétique « Nella propria vita, a volte, si può ricominciare, ma non si può perdere l'appuntamento con la propria morte » et par « Non si possiede che una morte » (*Ibidem*).

L'apparition de la mort dans le texte va de pair avec l'évocation du rituel de mort, pour l'analyse duquel nous renvoyons à la lecture de Philippe Ariès et de ses deux volumes : *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Âge à nos jours*²⁹ et *L'homme devant la mort*³⁰. Dans ces ouvrages, Ariès montre le passage, dans la littérature et dans l'art

²⁹ Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

³⁰ Ph. Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

occidental tout entier, d'une « mort apprivoisée » (phénomène naturel et public, organisé par le mourant lui-même en présence de ses proches et très répandu, surtout au Moyen-Âge) à une « mort inversée » (phénomène privé et presque interdit et plus typique de nos jours). Dans le passage analysé, nous remarquons l'évocation d'un cérémonial intimement lié au phénomène de la mort apprivoisée dont la protagoniste connaît le rituel qu'elle essaie de reproduire. Selon ce cérémonial (appelé aussi *cupio dissolvi*), le mourant, toujours résigné et prêt à mourir, attendait la mort allongé et entouré de ses proches. Après la complainte pour la brièveté de la vie, la réconciliation avec tous ses proches et la demande de pardon à Dieu, suivait l'absolution. Il y avait parfois la présence du merveilleux chrétien, incarné par un messager divin.

Ici, la protagoniste évoque la résignation et la connaissance de certains gestes traditionnels qui devraient lui faire vivre la mort avec sérénité, mais elle annonce tout de suite sa difficulté à y adhérer. Nous transcrivons le passage cité avec la traduction italienne ci-contre :

Elle n'avait pas choisi cette heure – du reste, choisit-on jamais quelque chose ? Mais elle s'y était préparée. À vrai dire, on l'y avait préparée, on lui avait enseigné un vocabulaire qui ne s'emploie que dans cette occasion – des gestes aussi – la résignation. Ce mot l'avait fait rire, il lui allait si mal : une plume verte sur un chapeau rouge. (C, 231)

Non aveva scelto quel momento – del resto, si sceglie mai qualcosa? Ma si era preparata. A dire il vero, l'avevano preparata, le avevano insegnato un vocabolario – anche dei gesti – che non si usa che in quell'occasione: rassegnazione. Quella parola l'aveva fatta ridere, le si addiceva così poco: una piuma verde su un cappello rosso. (G, 161)

Au lieu de la complainte pour la brièveté de la vie, elle évoque ses robes préférées, disposées en cercle autour de son lit et, à travers elles, les moments les plus doux de sa vie. Par cet expédient, sa chambre s'enrichit du souvenir des amis les plus chers et les plus aimés :

Et voici que les robes qu'elle avait aimées étaient autour de son lit en cercle, comme des amies qui parlent bas dans une chambre de malade, et dont on ne voit pas les visages à cause de la lumière voilée. (C, 232)

Ed ecco che gli abiti che aveva amato erano attorno al suo letto, in cerchio, come delle amiche che parlano a bassa voce nella camera di un'ammalata, e i cui volti restano celati nella luce soffusa. (G, 161)

Et voici qu'apparaissent l'une après l'autre une robe « *rose pommier* » aux « longues franges de soie » et avec un « renard bleu, une robe de grand mariage » ; une « *robe d'argent*, pas très heureuse », une « *robe ivoire* », « [u]ne vraie robe d'abbesse, verte aux lumières, d'un vert de bois dormant », jusqu'à la « *dernière robe* », la « robe de Rilke » (C, 232-234) qui lui rappelle la soirée bernoise de leur première rencontre. Et c'est cette dernière qui ferme « les frontières de la nuit » (C, 234). À partir de là, « la chambre part » emmenant « les robes, les fenêtres, les parois » (C, 234) des soirées bernoises et apparaît alors l'Ange, nom symbolique qu'elle donne à son médecin, le Dr Pichet³¹ qui, comme un véritable gardien et messenger céleste, allège ses souffrances mais sans autre remède qu'une injection d'éther. Catapultée à Paris – dont elle cite le boulevard Raspail (cf. C, 235) – la protagoniste voit changer rapidement le paysage qui l'entoure : enfermée dans une chambre, elle voit pousser autour de son lit des murs trop hauts qui donnent une sensation d'étouffement et de claustrophobie, soulignée aussi par la couleur sombre du plafond et des fenêtres. Dans ce dernier passage, l'asphyxie et la couleur ténébreuse du paysage domestique renvoient elles aussi à la mort ; notre traduction a conservé la même structure isotopique, comme il ressort des extraits ci-dessous :

La chambre part. [...] Il ne
reste rien, rien [...]

Rien ?

Si – mon lit – oh ! il pousse
des murs autour, trop hauts,
j'étouffe. Non, je ne veux pas ce
plafond gris. La fenêtre a des
vitres d'ardoise. (C, 234-235)

La camera se ne va. [...] Non
resta niente, niente [...]

Proprio niente?

Sì – c'è il mio letto – oh! dei
muri troppo alti spuntano attorno
al mio letto, e io soffoco. No, non
voglio questo soffitto grigio. La fi-
nestra ha vetri di ardesia. (G, 163)

L'isotopie de la mort chrétienne comprend aussi la prière. Et c'est à partir de là que le langage se fait, en effet, plus mystique. Ainsi, dans les pages qui suivent, l'expression « Il faut prier » revient huit fois comme un refrain solennel, suivi par la formulation du signe de croix (« Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit », qui se présente deux fois dans

³¹ Cf. A. Weber Berney, « Préface », cit., p. 19.

C, 237 et dans C, 238) et par l'affirmation « Je ne sais pas prier » (C, 237) qui ouvre une suite d'innombrables invocations à Dieu. C'est le moment où la voix de la protagoniste interpelle Dieu, tantôt en l'appelant tout simplement par son nom – suivi ou non d'un point d'exclamation (« Dieu ! », C, 237 et « Dieu », deux fois dans C, 238 et deux fois dans C, 239) – tantôt par la formule « mon Dieu » (qui se présente cinq fois entre C, 237 et 238), occurrences auxquelles s'ajoute toute une série d'appellatifs divins qui se répètent comme les invocations d'une litanie : « Dieu des Juifs », « Fils », « Dieu des Chrétiens », « le Consolateur », « la forme ternaire », « Celui qui vit entre le Père et le Fils, l'Esprit qui plane sur les eaux » (C, 238). Mais, loin de représenter des certitudes, ces appellatifs, qui évoquent les dogmes de la foi chrétienne, sont insérés à l'intérieur d'une suite de phrases interrogatives qui suggèrent le doute de la protagoniste. La suite se conclut avec le pronom de politesse « Vous » (répété onze fois dans C, 238), suivi par un plus confidentiel « toi » (« Dieu, souviens-toi de moi dans ton Paradis », C, 239) qui clôt cette longue invocation.

Notre texte d'arrivée maintient la même isotopie religieuse mais avec quelques variantes qui concernent surtout la répétition épanaleptique « Il faut prier, il faut prier, il faut prier » (C, 236) que nous avons choisi de traduire : « È necessario pregare, pregare, pregare » (G, 164) où, tout en gardant la *geminatio* triadique de l'original, nous avons allégé la répétition phrastique au profit d'une simple répétition verbale. Dans le dialogue avec Dieu, nous avons préféré un plus confidentiel « tu » au lieu du vouvoiement qui domine dans le texte de départ³².

³² Par le choix du tutoiement, nous avons risqué une certaine « homogénéisation » du texte d'arrivée qui, de la sorte, ne conserve pas l'hétérogénéité du texte de départ. Ce dernier présentant, parmi le vouvoiement dominant, un cas de tutoiement. L'homogénéisation est l'une des treize tendances déformantes indiquées par A. Berman dans son *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (Paris, Éditions du Seuil, « L'Ordre philosophique », 1999), avec « la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, [...] la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langues » (*Ibid.*, p. 53). Nous croyons néanmoins que le pronom de politesse employé dans le long monologue du texte original aurait donné, dans la traduction italienne, une sensation d'étrangeté, n'étant pas employé habituellement ni dans les prières standardisées ni dans les dialogues spontanés avec Dieu.

Pour le reste, le réseau sémantique a été gardé intégralement, comme nous le montre le passage suivant :

Ah ! si vous m'aviez faite lys blanc, avec des étamines jaunes, à regarder la majesté du ciel. Dieu, Dieu, qui êtes-vous ? Vous n'êtes donc pas la beauté du monde, le feu ardent, le signe sans nom, forme ou figure qui fait la nuit sur celui qui regarde ? Êtes-vous le Dieu des Juifs qui promettez la Terre [...] ? Ou son Fils, le Dieu des Chrétiens, qui offre un Royaume qui n'est pas de ce monde ? Êtes-vous le Consolateur ? La forme ternaire, Celui qui vit entre le Père et son Fils, l'Esprit qui plane sur les eaux ? (C, 238)

Ah! Se mi avessi fatta giglio bianco, con degli stami gialli che guardano la maestà del cielo. Dio, Dio, chi sei? Non sei dunque la bellezza del mondo, il fuoco ardente, il segno senza nome, aspetto o volto, che fa calare la notte su colui che guarda? Sei il Dio dei giudei che promettevi la Terra [...]? Oppure suo Figlio, il Dio dei Cristiani, che offre un Regno che non è di questo mondo? Sei tu il Consolatore? La forma trina, Colui che vive tra Padre e Figlio, lo Spirito che plana sulle acque? (G, 165)

À partir de ce moment, à la sensation d'étouffement déjà citée s'ajoute la soif qu'on essaie d'apaiser en évoquant des fruits frais et juteux comme des oranges, des citrons, des mangues, des pastèques ou des pamplemousses (cf. C, 239), mais il suffirait même de quelques gouttes d'eau sortant d'un robinet mal clos (cf. *Ibidem*).

La vie et la mort se côtoient maintenant de très près et on dirait qu'on joue son destin aux dés (« On joue ma vie », C, 240), et qu'à chaque lancement de dés la mort s'empare de plus en plus d'elle. Voici le passage concerné :

On joue ma vie. Cette route, ce mur, c'est Gouarec ? Ils jouent ma vie devant le couvent de Gouarec. Celui qui a les yeux bleus, s'il perd trois fois, c'est ma mort...

Les dés claquent, roulent, tombent, – ploc : il perd.

Morte jusqu'aux hanches.

Claquent, roulent, tombent, – ploc.

Giocano la mia vita. Quella strada, quel muro, è Gouarec? Si giocano la mia vita davanti al convento di Gouarec. Se quello che ha gli occhi blu perde per tre volte, è la mia morte.

I dadi battono, rotolano, cadono – plop: eccolo che perde.

Morte fino ai fianchi.

Battono, rotolano, cadono – plop.

Jusqu'aux aisselles.	Fino alle ascelle.
Claquent, roulent, tombent,	Battono, rotolano, cadono –
– ploc.	plop.
Jusqu'... (C, 240)	Fino a... (G, 166)

On remarque ici quelques variations par rapport au texte de départ : alors que le texte-source présente une occurrence pour le substantif « mort » et deux occurrences pour le participe passé féminin « morte », notre traduction ne présente que deux occurrences pour le substantif italien « morte » qui, par une transposition verbe > nom³³, est employé ici au lieu d'un des deux participes passés du texte original.

Le récit s'enrichit, à ce point, de l'évocation de personnages bibliques (Caïn, Abel et Job) qui préparent le chemin aux sacrements. D'abord, c'est le tour de l'onction des malades où chaque partie du corps de la malade (ses mains, ses oreilles, sa bouche, ses narines, ses yeux) est ointe par l'huile Sainte et où l'expression « *deliquisti* », qui fait partie de la formule latine du sacrement, revient huit fois comme un refrain (C, 244). Ensuite, on passe à l'eucharistie dont elle ne se sent pas digne : « On vous met dans mon corps, mon Dieu. Eh ! bien, c'est épouvantable, parce que c'est un sale corps ; il a cherché l'amour, il y a des moments où il aurait donné tout, pour de l'amour. Mais Vous, il ne s'en est pas occupé de Vous » (C, 245). La traduction italienne reste, dans ce cas, très fidèle au texte de départ : elle conserve la formule latine dans le même nombre d'occurrences et l'énumération des parties du corps sur lesquelles l'huile sainte est posée.

Le dernier chapitre, qui porte en exergue l'expression « Épître au roi », est une lettre à Gill que la protagoniste écrit pour satisfaire sa demande. Dans cette lettre, elle réfléchit d'abord sur la difficulté de comprendre ce qu'est vraiment Dieu ; l'affirmation « Vois-tu Gill, on ne sait

³³ On se rappellera que, selon Vinay et Darbelnet, la transposition est « un procédé qui consiste à remplacer une partie du discours par une autre sans changer le sens du message » (J.-P. Vinay-J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Éditions Didier, 1958, 1977, p. 96). Et tandis que les deux auteurs canadiens ont réalisé une comparaison entre le français et l'anglais, Josiane Podeur a appliqué leur étude au domaine de la traduction franco-italienne et *vice versa*. Pour elle aussi, « la transposition est essentiellement une opération grammaticale » qui « p[eu]t concerner également les fonctions syntaxiques » (J. Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, Napoli, Liguori editore, « *Linguistica e linguaggi*, 27 », 2008, pp. 38-39).

rien de Dieu » (C, 247) met en évidence, en effet, sa foi vacillante. Elle se penche ensuite sur sa condition d'enfermée et le soulagement que la nature produit sur son esprit : « O Gill, tu as épousé une baie sauvage, encore un peu verte sur les ronces. Si le soleil, en flânant, laisse, tu sais, la fin d'un de ses rayons qui n'ont pas de chaleur, mais ressemblent plutôt à de belles plumes d'oiseaux perdus – elle trouve l'image du monde merveilleuse, et vit dans le rayon bleu » (C, 247-248).

Mais il y a aussi des réflexions sur le soulagement que l'amour et la présence tendre de son mari lui donne : « Quand nous sommes ensemble, Gill, nous n'avons pas besoin d'expliquer. Le monde se pose de la même manière sur nos mains, et nous mettons une identique maladresse à le laisser partir sans en rien garder » (C, 248).

Et on retrouve surtout des réflexions sur la rêverie qui représente, en apparence seulement, une véritable panacée contre tous ces maux, mais qui, en réalité, n'a pas le pouvoir de sauver et d'apporter la félicité, comme le montre le passage suivant :

Ah ! Gill, si tu savais combien j'en ai cousu et avec quelle patience, de ces longs ciels de maladie, si tu savais ! Je piquais des journées, des bouts de matins, des étés déjà gris, une fin de septembre avec des vergers si fatigués sous les fruits, – une vache aux tétines blanches. J'allais chercher dans mon enfance des ciels pas nettoyés, je veux dire des ciels où tout attend, tu sais, quand les nuages vont accoucher leurs monstres sur les toits des maisons – et des ciels de neige, – tu les crois blancs, – du noir le plus encre avec un certain gris de ferraille et la neige qui tombe est si blanche ! Et tu crois, malheureux, tu crois que tu as regardé, vu, pris, et que maintenant tu peux fermer les yeux dans ta chambre, et qu'on tire les rideaux, ça n'a pas d'importance – mais quand tu les couds tes ciels, fils à fils, bout à bout, qu'est-ce que tu as dans les yeux et dans la peau ? O cher, cher Gill, tu as un ciel de brique foraine, qui donne envie de se tuer. (C, 249-250)

Mais la véritable protagoniste de ce chapitre conclusif est la mort, dont on rencontre quinze occurrences dans sa forme substantivale (« la mort ») entre les pages 249 et 261, auxquelles s'ajoute le substantif masculin « un [...] mort » (C, 252) et le substantif « mourant » au singulier (C, 251) et au pluriel (C, 259) ; pour finir par trois formes verbales (l'infinitif « mourir » et le plus-que-parfait « il était mort » à la p. 252, et le passé composé « oncle est mort » à la p. 59). Un réseau sémantique

que nous avons intégralement gardé : ainsi, dans notre traduction, on retrouve quinze occurrences pour le substantif « la morte », deux pour le substantif « moribondo » (l'une au singulier et l'autre au pluriel), une pour « morto » et trois occurrences pour la forme verbale : « era morto » (G, 174), « morire » (G, 174) et « è morto » (G, 178). Les réflexions sur la mort qu'on retrouve dans ce passage reflètent l'écriture et la personnalité de Rilke. Bien qu'enveloppée de légende³⁴, on sait en effet de la mort de Rilke qu'il « refusa d'absorber les stupéfiants qui auraient allégé les souffrances de la forme de leucémie extrêmement douloureuse qui l'affligeait parce que ces stupéfiants l'eussent rendu moins lucide »³⁵. De même, la voix de Béate-Monique nous dit :

Vient l'instant où le corps refuse le secours de ces métamorphoses que donne la morphine, parce que tout l'humain est contre sa chance, il atteint alors une si haute grandeur dans le mal du corps, qu'on voudrait le prendre dans ses bras, l'encourager, le bercer [...] » (C, 259)

Viene l'istante in cui il corpo rifiuta il soccorso di quelle metamorfosi che dà la morfina, perché tutto l'essere umano si ribella ad ogni aiuto, la sofferenza del corpo raggiunge una tale intensità, che si vorrebbe prenderlo tra le braccia, incoraggiarlo, cullarlo [...] » (G, 178)

Et elle continue à réfléchir sur la mort d'un homme qu'elle appelle « oncle » et qui, comme le poète autrichien, a voulu vivre jusqu'au bout sa mort, dans le silence et la solitude. « Est-ce parce qu'il croyait à ce miracle qu'il s'est tu, avec une si déroutante ténacité ? » (C, 251) > « È perché lui credeva a quel miracolo che ha taciuto, con una così sconvolgente tenacia? » (G, 173) se demande-t-elle en effet. Et encore : « Ah ! j'ai compris pourquoi oncle est mort dans un si obstiné silence ; c'est parce que les mots des mourants dépassent la force des hommes, qu'ils sont plus tranchants que la mort ; ils sont la mort » (C, 259) > « Ah ! Ora capisco perché zio è morto in un silenzio così ostinato; è perché le parole dei moribondi superano la forza degli uomini, perché sono più taglienti della morte; esse sono la morte » (G, 178).

³⁴ Selon une légende engendrée par les vers de Rilke lui-même, il serait mort à cause d'une piqûre de rose.

³⁵ F. Jesi, « Rilke et la poétique du rituel », *Poésie*, vol. 121, n° 3, 2007, pp. 9-18, p. 17. Disponible en ligne, DOI : <https://doi.org/10.391/poesi.121.0009>.

Mais dans ce travail long et pénible qu'est la mort, le mourant ne se libère pas des chagrins de la vie quotidienne qui « sont là toujours avec les joies, les cadeaux, la belle lumière du monde, tout semblables à l'arche de Noé, sur les flots montants » (C, 256) et, même en proie aux douleurs les plus terribles, elle s'inquiète pour le manque de couleur bleue qui aurait permis d'achever d'une manière adéquate son tableau :

En même temps que tout, Gill, j'étais tourmentée, mais affreusement, parce qu'il manque du bleu-cobalt au tableau qui fait face à mon lit [...] Tu n'imagines pas l'importance que ça prenait pour moi, au milieu des pires souffrances, entre deux piqûres de morphine, cette absence de bleu-cobalt m'était aussi pénible qu'un remords. (C, 257-258)

Allo stesso tempo, Gill, ero tormentata, ma spaventosamente spaventata, perché mancava il blu cobalto al quadro di fronte al mio letto [...] Tu non puoi neppure immaginare l'importanza che questo avesse per me; in mezzo alle peggiori sofferenze, tra due iniezioni di morfina, quella mancanza del blu cobalto mi era altrettanto dolorosa di un rimorso. (G, 177)

Mais arrive le moment où tous les chagrins disparaissent comme engloutis par la nuit : « puis, on ne sait plus leur nom, une sorte de nuit les emporte, on ne peut plus se souvenir, même en s'y efforçant ; ils étaient de la nuit, ils retournent à la nuit, – par erreur nous les avons pris pour l'indispensable » (C, 256).

Et après le choix de la dernière demeure, elle conclut sa lettre et son roman par des mots qui rassemble à un dernier cri de douleur : « O Gill, j'aurais voulu rester » (C, 261).

Conclusion

L'analyse que nous avons conduite montre bien la tentative, de la part de la protagoniste, d'adhérer à une vision de la mort dominée par une sérénité chrétienne. Or, sa foi ayant été ébranlée par la souffrance et la maladie, Monique Saint-Hélier ne trouve pas, dans un moment si délicat, la consolation qu'elle désire. Les dogmes chrétiens font dès lors l'objet d'un examen au travers de sa logique et de sa rationalité. L'approche de la mort ne suscite en elle que peur et angoisse, et elle se découvre encore plus fragile sans le support adéquat de la foi. De plus, les soucis les plus futiles continuent à dominer son esprit. Écrire

devient donc pour Monique Saint-Hélier le seul moyen pour briser le silence qui l'entoure et maintenir vifs ses souvenirs, seule planche de salut pour son esprit si tourmenté.

La traduction de *La Cage aux rêves* a été parsemée de nombreuses difficultés liées surtout à l'allure impressionniste de l'écriture saint-hélienne où la succession des événements ne répond pas à une logique prédéterminée mais à une logique subjective et intimiste. La connaissance des spécificités de l'écriture saint-hélienne et des cadres isotopiques présents dans le texte de départ nous a permis d'éviter la destruction des réseaux signifiants dont parlait Berman³⁶.

Certes, traduire signifie toujours choisir parmi toutes les variantes possibles la formule la plus adaptée à rendre la complexité du texte de départ, dans une conversation faite de correspondances, d'échos, de contrastes ou, pour le dire avec Umberto Eco, de négociation et donc de « pertes » et de « compensations »³⁷.

³⁶ A. Berman, *op. cit.*, pp. 61-62.

³⁷ Sur le sujet des pertes et des compensations en traductologie, on verra U. Eco, « Perdite e compensazioni », dans Id., *Dire quasi la stessa cosa : Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 95-138, traduit en français par Myriem Bouzaher, *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2007.



ALESSANDRO SECOMANDI
alessandro.secomandi37@gmail.com

NEL LIMBO DI JUAN RULFO: SPETTRALITÀ E ALLUCINAZIONE IN *PEDRO PÁRAMO*

Riassunto

Il contributo, incentrato su *Pedro Páramo* (1955) di Juan Rulfo, consiste nell'analisi ravvicinata di uno dei passaggi più ambigui del romanzo e, in particolare, di due figure: la coppia di fratelli che accompagna Juan Preciado verso la morte. Se una lettura superficiale potrebbe consegnare l'episodio al paradigma del realismo magico o a quello contiguo della narrativa innaturale, che in buona sostanza vertono su una conciliante accettazione di qualsiasi elemento inverosimile, sarà piuttosto il ricorso a un'intervista del 1983 a sollevare delle riflessioni articolate sul rapporto fra autore, opera e lettore. In effetti, da un lato le dichiarazioni di Rulfo spiegano ed esaltano certe caratteristiche dei due personaggi che, senza le prime, tenderebbero a passare in sordina, quasi inosservate; dall'altro, invece, lo stesso intreccio di *Pedro Páramo* sembra smentire categoricamente questa *intentio auctoris*. Il cortocircuito dato dall'"inattendibilità" del medesimo Rulfo rende ancora più inestricabile la scena esaminata, alimentando l'indeterminatezza di un testo già opaco, ermetico e reticente.

Abstract

This paper, focused on Juan Rulfo's *Pedro Páramo* (1955), is a close reading of one of the most cryptic episodes of the novel. More specifically, this article deals with the two brothers who accompany Juan Preciado to death. If, at first glance, these characters may be related to magical realism or unnatural narrative, both basically consisting in the normalization of any implausible content, a 1983 interview with Rulfo encourages more articulated considerations about the interaction between the author and the reader of *Pedro Páramo*. On the one hand, the explanations given by Rulfo prove to be perfectly coherent with some traits of the brothers which, without this interview, would go unnoticed; on the other hand, it is also true that the very plot of *Pedro Páramo* seems to deny his *intentio auctoris*. Such a paradoxically unreliable –or at least dubious– interpretation makes the episode involving the brothers even more fascinating and exemplary for an already enigmatic novel.

Su *Pedro Páramo* (1955), l'unico romanzo di Juan Rulfo, si è scritto – e si continua a scrivere – moltissimo. Il realismo del linguaggio e la pacifica manifestazione dell'inverosimile, il profondo sostrato culturale precolombiano e le possibili o probabili influenze letterarie (Hamsun, Yáñez, Faulkner e tanti altri), la frammentarietà di un intreccio denso, a

tratti decisamente oscuro, la complessa storia editoriale e le interpretazioni contraddittorie che l'autore ha fornito: sono soltanto alcuni degli spunti critici indagati dalla sua uscita¹. Eppure, proprio nelle numerose zone d'ombra di *Pedro Páramo* rientra un passaggio apparentemente ignorato dai commentatori e, al contempo, quanto mai rappresentativo del particolare mondo fittizio plasmato da Rulfo. L'ipotesi è che, contestualizzato all'interno dell'opera, questo episodio non possa spiegarsi sulla base di etichette del tutto fuorvianti – o solo in certa misura pertinenti – come il fantastico, il realismo magico e l'innaturale, bensì a partire da una strategia di rarefazione del racconto e disorientamento del lettore; processo, l'ultimo, che coinvolge le stesse dichiarazioni di Rulfo. Ma, in primo luogo, per quale motivo *Pedro Páramo* impone di scartare quelle tre categorie?

Non è difficile capire perché Comala risulti incompatibile con il paradigma fantastico: qui, se non appena intravista e subito sospesa, non si avverte una discrepanza tra la normalità accettata dal protagonista Juan Preciado – o meglio, il coprotagonista insieme a Pedro Páramo – e l'inverosimile, nella fattispecie gli spettri. Se quindi nel fantastico *tout court* i personaggi sentono la contraddizione fra le due sfere², nel romanzo di Rulfo la possibilità che i vivi dialoghino con delle anime in pena non destabilizza né Juan, né altre figure che vi si imbattono nella linea cronologica precedente, quella dedicata al passato del *pueblo* e al medesimo Pedro Páramo. Quando incrocia il primo fantasma, Juan esita giusto qualche istante; poi prosegue il cammino con tranquillità:

Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí. [...] Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y detrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra³.

¹ A titolo introduttivo, fra le tante panoramiche possibili su questo ampio *corpus* critico, cfr. G. Martin, *Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio*, in J. Rulfo, *Toda la obra*, Madrid, Archivos, 1992.

² T. Todorov, *La letteratura fantastica* (1970, Parigi), trad. it. di K. Imberciadori, Milano, Garzanti, 1983, p. 29.

³ J. Rulfo, *Pedro Páramo* (1955, Città del Messico), Madrid, Cátedra, 2011, p. 70.

La conclusione del brano rimarca esplicitamente che a Comala gli spiriti sono tali e quali ai vivi⁴. Così, il protagonista si comporta con identica naturalezza in occasione degli incontri successivi: per esempio, appena Eduvigés gli confida di aver parlato con sua madre Dolores, ormai defunta, Juan appare perplesso e incuriosito; di lì a poco, però, si interessa piuttosto alla scomoda sistemazione che lo attende per la notte, dimenticando il contesto di un villaggio deserto, popolato solo da strani mormorii e da figure sfuggenti, nebulose. Una volta morto anche lui, più avanti, non sembra per nulla stupito di poter parlare nella tomba con Dorotea, un'abitante di Comala già deceduta da tempo, e raccontarle la sua storia. Come nota con acume Juan Villoro, in effetti, siamo agli antipodi dal mostro assoluto e indescrivibile di Lovecraft: la spettralità in *Pedro Páramo* non è che la naturale, quasi scontata prosecuzione dell'esistenza terrena⁵.

Ecco perché, malgrado una superficiale coerenza e molte letture orientate in questo senso, non convince appieno l'inclusione dell'opera nel realismo magico o nell'innaturale⁶, due concetti forse sovrapponibili o quanto meno intersecanti fra loro. È vero che il primo, assai dibattuto, consiste in un regime ibrido nel quale l'elemento inverosimile non desta scalpore, e anzi risulta perfettamente integrato alla quotidianità rappresentata; altrettanto vero che il secondo, in maniera forse più flessibile, può descriversi come un insieme di strategie eterogenee – slegate dalle convenzioni narrative di genere – che contraddicono certi presupposti del mondo reale⁷. Ma cosa può esserci, alla lettera, di 'magico' o

⁴ J. C. González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Leon, Colegio Universitario, 1983, p. 99.

⁵ J. Villoro, *Lección de arena*. Pedro Páramo, in F. Campbell (a cura di), *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, Ediciones Era, Città del Messico 2003, p. 411.

⁶ Per una rassegna sulle interpretazioni magico-realiste di *Pedro Páramo* si veda nuovamente G. Martin, *op. cit.*, p. 502 sgg.; al racconto postumo di Juan come innaturale accenna per lo meno B. Richardson, *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*, Columbus, The Ohio State University Press, 2015, p. 18.

⁷ Una variegata introduzione al realismo magico, dagli esordi pittorici con il 'manifesto' di Franz Roh agli impieghi, alle fortune e alle ambiguità in letteratura, viene offerta da L. Parkinson Zamora e W. B. Faris (a cura di), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995. Sul più recente innaturale, altra categoria che ha incontrato qualche resistenza, cfr. almeno B. Richardson, *op. cit.* e J. Alber e B. Richardson (a cura di), *Unnatural Narratology: Extensions, Revisions, and Challenges*, Columbus, The Ohio State University Press, 2020.

appunto di 'innaturale' in quella che resta soprattutto la trasposizione artistica di una continuità, tra vita e morte, cardine nella cultura messicana⁸? Senza contare che, a prescindere dal dato antropologico, almeno per *Pedro Páramo* si tratta di etichette tanto utili per inquadrare dei caratteri sommari (sempre e comunque riconducibili, questi ultimi, alla normalizzazione dell'impossibile), quanto limitanti e approssimative nei confronti di procedimenti testuali più complessi, che troppo in fretta verrebbero ridotti proprio allo 'strano' canonizzato, all'insolito gratuito. Esattamente il caso dell'episodio che si sta per analizzare.

Ora, prima di morire, Juan Preciado (O)⁹ incontra per le strade di Comala una donna che gli offre rifugio per la notte. Lei e il fratello Donis restano turbati dal suo comportamento: l'ospite, agitatissimo, si contorcerebbe sul pavimento in un tormentato dormiveglia. Eppure, nel dialogo con Dorotea che fa da cornice all'ampio flashback, Juan (S)¹⁰ non accenna mai a un qualche stato delirante che l'avrebbe afflitto. Un intero giorno trascorre fra colloqui criptici con i due fratelli, nella loro casa diroccata, e improvvise, fugaci apparizioni; l'invitato (O) si risveglia nel cuore della notte e, come in apnea, vede la donna liquefarsi in una pozza di melma. Esce quindi dall'abitazione in rovina per cercare aria, ma rimane asfissiato:

El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera deritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar. Entonces me levanté. La mujer dormía. De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del estertor. Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto. No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que caía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que

⁸ Cfr. C. Monsiváis, "Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente", in F. Campbell (a cura di), *op. cit.*, p. 197.

⁹ Per mettere in risalto la distanza temporale fra personaggio e narratore ulteriore, con la sigla (O) si vuole indicare il primo, vale a dire l'io-narrato, il Juan che diventa oggetto del suo stesso racconto retrospettivo.

¹⁰ Questa, viceversa, indica l'io-narrante, il soggetto del racconto che rievoca quanto accaduto.

se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre. Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolinos sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi¹¹.

Per il momento è preferibile lasciare da parte la 'fine' del protagonista e concentrarsi sulla coppia, sin da subito descritta in modo leggermente diverso rispetto agli altri, irrequieti abitanti del *pueblo*. Juan (S) afferma che le loro parole non avevano suono, "como las que se oyen durante los sueños"¹²: un'informazione preziosa, capace forse di far suonare qualche insperato campanello d'allarme. Donis e la sorella, difatti, sarebbero soltanto allucinazioni. A darne testimonianza è Rulfo in persona, interpellato nel 1983 da José Carlos González Boixo:

– Todo indica que los personajes con los que se encuentra Juan Preciado están muertos; sin embargo, hay una pareja de hermanos que parecen estar vivos.

– Ah, no, pero es una alucinación. No existen, es una alucinación que tiene [Juan] dentro del terror mismo. Por ejemplo, se le convierte en un montón de barro, de lodo, la mujer esa. Todo eso es absurdo, ¿no? Son alucinaciones que él tiene, de que encontró a esta pareja y que esta pareja lo quiso dar alojamiento. Son alucinaciones que preceden a la muerte. Él muere después de que se encuentra, según él, esa pareja, y quiere huir, empieza a sentir el terror y entonces empieza a tener alucinaciones y oye voces..., y esa mujer que se le convierte en lodo; eso indica que el tipo está totalmente loco¹³.

Si obietterà, sulla scia della celebre 'dichiarazione di morte' dell'autore, da parte di Roland Barthes, e più in generale dell'ermeneutica secondo-novecentesca¹⁴, che un'intervista – per giunta successiva di circa trent'anni all'uscita del romanzo – non può considerarsi un valido strumento interpretativo. Tuttavia, benché sorprendentemente e 'riduttiva-

¹¹ J. Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., pp. 116-117.

¹² *Ibid.*, p. 107.

¹³ J. C. González Boixo, "Apéndices", in *ibid.*, p. 248.

¹⁴ "L'obiezione rivolta dall'odierna ermeneutica contro il ricorso all'intenzione dell'autore dice che questa è desumibile solo da documenti che non fanno parte dell'opera e che per ciò stesso [la] condannano all'eteronomia": P. Szondi, *Introduzione all'ermeneutica letteraria* (1975, Francoforte), trad. it. di B. Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1992, p. 59. Per una trattazione più esaustiva del dibattito si veda C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

mente' verosimile, la proposta di Rulfo è piuttosto congrua a determinate caratteristiche della coppia. Su questa strada si spiegano alcune delle dissonanze che inducono anche González Boixo a distinguerli dai fantasmi, tanto che nel dialogo il critico domanda indirettamente a Rulfo se non siano vivi: la loro rappresentazione archetipica¹⁵, per esempio, con le due figure nude e misteriose che si scopriranno essere fratelli e amanti. Prima Juan (O) vede

Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras. Pensé regresar. [...] Entonces alguien me tocó los hombros.

—¿Qué hace usted aquí?

—Vine a buscar [...] a mi padre.

—¿Y por qué no entra?

Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y una mujer. [Ella] estaba en cueros, como Dios la echó al mundo. Y él también¹⁶.

E ancora, poco oltre, l'accurato resoconto dei loro discorsi anche se l'ospite (O) versa palesemente in uno stato di dormiveglia:

Como que se van las voces. Como que se pierde su ruido. Como que se ahogan. Ya nadie dice nada. Es el sueño. Y al rato otra vez:

—Acaba de moverse. Si se ofrece, ya va a despertar. Y si nos mira aquí nos preguntará cosas.

—¿Qué preguntas puede hacernos?

—Bueno. Algo tendrá que decir, ¿no?

—Déjalo. Debe estar muy cansado.

—¿Crees tú?

—Ya cállate, mujer.

—Mira, se mueve. ¿Te fijas cómo se revuelca? Igual que si lo zangolotearan por dentro. Lo sé porque a mí me ha sucedido¹⁷.

¹⁵ Su questo cfr. almeno V. Peralta, "El hombre como signo en la narrativa de Juan Rulfo", in L. Befumo Boschi e V. Peralta (a cura di), *Rulfo: la soledad creadora*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, p. 62.

¹⁶ J. Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., pp. 106-107. Da osservare che, non appena entrato nell'edificio fatiscente, Juan (O) si trova subito davanti i fratelli: dettaglio inspiegabile, visto che ha seguito da vicino la donna fino all'uscio. Per González Boixo questo è l'ennesimo segno di una condizione mentale precaria: cfr. J. C. González Boixo, "Apéndices", cit., p. 200.

¹⁷ J. Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 108.

Ultimo, ma non in grado di importanza, si aggiunga proprio quel li-
quefarsi della donna che Rulfo adduce a prova inconfutabile di pazzia.

Se l'intero episodio trovasse risposta in una proiezione onirica antecedente alla morte, Juan (S) andrebbe considerato inattendibile: infatti, nemmeno a posteriori e in qualità di narratore – ovvero nella cornice – sembra comprendere che si tratta di fantasie¹⁸. Sorge spontaneo, però, un dubbio che rimanda non soltanto alle parole di Rulfo, ma pure al dittico del realismo magico e dell'innaturale. Bastano gli elementi riportati sopra, da soli e a maggior ragione attenendosi al 'diktat' di queste due categorie (che, di nuovo, si può riassumere in una continua, conciliante accettazione del sovrumano), per dimostrare che Donis e la sorella sono spettri della mente e non 'veri' fantasmi? Ragionevolmente no, perché *Pedro Páramo* abitua fin dalle prime pagine a una linea di demarcazione sottilissima fra reale e irreale, da intendersi quest'ultimo in senso duplice: le anime in pena, che nel mondo fittizio di Comala esistono, e i sogni a occhi aperti dei personaggi. Al di là degli spiriti con cui interagisce Juan e della coppia di fratelli, ecco apparizioni più fugaci che subito si dissolvono nel nulla, un soggetto evidentemente folle – o forse no? – quale Susana San Juan, l'epilogo con Pedro Páramo che sembra sgretolarsi in pietra: per lo meno in superficie, tutto lascia pensare che Comala sia una corte di miracoli o di deliri dove, a causa della notevole ambiguità di fondo, distinguere con precisione gli uni dagli altri risulta pretenzioso¹⁹.

Ad esempio, per tornare sul dato forse più solido tra i due segnalati, e cioè la singolare capacità di riprendere nei dettagli una conversazione – per giunta molto enigmatica – origliata quasi durante il sonno, si noti che in precedenza Juan (S) racconta del bizzarro colloquio con Eduviges senza vacillamenti o falle nitide; e questo malgrado le sue rivelazioni

¹⁸ Inattendibile è, in buona e intuitiva sostanza, la voce narrante che non vuole o non può fornire una versione genuina dei fatti all'atto del racconto. Sull'argomento esiste, a partire dalla definizione originale di Wayne Booth, una bibliografia sterminata: qui, a titolo introduttivo, vale la pena rinviare a un contributo variegato, ampio e piuttosto recente come: V. Nünning (a cura di), *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, Berlino, De Gruyter, 2015.

¹⁹ Più schematica ma comunque complementare, a tal proposito, la riflessione di J. Cuvellier, "Las interpolaciones como juegos discursivos del sentido en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo", in C. Eudave (a cura di), *Ensayos sobre literatura mexicana*, vol. III, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2014, p. 65.

sulla madre Dolores l'avessero già lasciato (O) ben confuso. Al termine del primo frammento incentrato su Eduvigés, il narratore dice di sé:

Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo.

–Estoy cansado– le dije²⁰.

Pure qui si potrebbero riconoscere le premesse di un'instabilità mentale: la sensazione di straniamento fisico dal contesto, il corpo inerte, la profonda stanchezza. Ma tutto ciò che segue è implausibile tanto quanto la prima ombra incrociata da Juan, scomparsa e ricomparsa all'improvviso, o come l'incontro in apertura, dalle battute degne del teatro dell'assurdo, con Abundio (altro figlio illegittimo di Pedro Páramo).

Insomma, mancando indizi concreti di un'autentica distanza dal contesto, per quale motivo non si dovrebbe credere proprio a Donis e alla sua compagna? In assenza dell'intervista di González Boixo, difficilmente il lettore arriverà alla conclusione suggerita da Rulfo, a meno che per indole non sia sospettosissimo, circospetto sino a rasentare la paranoia. Inevitabile allora che il messicano suoni beffardo e ironico²¹, in quella sede, quando rimarca l'assurdità di una donna che si scioglie in fango e descrive la visione quale chiaro sintomo della follia di Juan. Rulfo parla come se *Pedro Páramo* fosse un romanzo pienamente realistico, che certo non può ammettere scene del genere (se non appunto sotto forma di allucinazione o di incubo).

Ancora più clamoroso, tuttavia, è che questa *intentio auctoris* – seppur coerente per alcuni versi al profilo della coppia, occorre ripeterlo, e anzi quasi necessaria per poter apprezzare una teoria altrimenti proibitiva – solleva un'ulteriore criticità: in termini di verosimiglianza non è possibile che il fratello-amante, Donis, sia un abbaglio, perché Juan viene sotterrato esattamente da lui e da Dorotea. Nelle parole della seconda:

–¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también

²⁰ J. Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 73.

²¹ Un atteggiamento consueto in tali occasioni, a onor del vero: cfr. F. Campbell, *Post scriptum triste*, Rochester Hills, Ediciones del Equilibrista, 1994, pp. 16-22 e M. Glantz, "La forma de la muerte", in F. Campbell, *op. cit.*, p. 370.

estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos²².

Forse anche questo dialogo sepolcrale deve ritenersi un miraggio del protagonista? Oppure, ampliando la portata dell'ipotesi, l'intera Comala non è che il frutto della sua immaginazione? Nessuno snodo avalla percorsi ermeneutici tanto azzardati, e lungo un'altra intervista, del 1973, Rulfo afferma perentoriamente che

[Comala es] un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun quien narra está muerto. [...] Y dentro de este confuso mundo, se supone que los únicos que regresan a la tierra (es una creencia muy popular) son las ánimas, las ánimas de aquellos muertos que murieron en pecado²³.

Benché qui l'autore sorvoli sulla coppia, e quindi ometta l'eventualità che almeno Donis e la donna siano allucinazioni, qualsiasi dubbio estremo sul mondo di *Pedro Páramo* sembrerebbe fugato: i fantasmi esistono, tutt'al più rimane incertezza sulle due figure che accompagnano Juan verso la morte.

Ora, i pochi contributi raccolti che prendono in esame quel passaggio così problematico dell'intervista di González Boixo non rilevano, nell'opera, l'incongruenza con la rivelazione di Dorotea, e viceversa nessuno dei saggi consultati su questo personaggio fa notare che il suo resoconto della sepoltura di Juan smentisce – o comunque rende assai ambigue – le spiegazioni del medesimo Rulfo²⁴. Non è da escludere che la lacuna, specie fra i primi, debba imputarsi anche all'inclusione di *Pe-*

²² J. Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., p. 117.

²³ J. Sommers, *Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)*, in F. Campbell, op. cit., p. 518.

²⁴ In quanto ai primi cfr. L. L. García Peña, *No de agua, de polvo el río: la simbolización del inconsciente en Pedro Páramo*, in "Hipertexto", XIII, 2011, p. 15; J. Cuvelier, op. cit., p. 65; R. Bárcenas Deanda, *El encuentro enigmático de Juan Preciado con la pareja de hermanos en Pedro Páramo*, in "Sincronía", LXXVI, 2019. Su Dorotea, tra i tanti possibili, si veda V. Cervera Salinas, *La Dorotea de Juan Rulfo: un capítulo del género de los sueños*, in "Época", XXII, 2017.

dro Páramo nel realismo magico o nell'innaturale, con il relativo mantra del 'tutto può accadere' che finisce per appiattire, per semplificare una strategia complessa e duplice. In effetti, se da un lato l'opacità di Donis e della sorella dipende dalla generale rarefazione del testo, contratto e ridotto da Rulfo proprio in prospettiva di una reticenza più marcata²⁵, da un altro lato sono le sue dichiarazioni extratestuali ad addensare ulteriormente lo scenario. E, mentre su quest'ultimo fattore si è insistito a lungo, sull'oscurità intrinseca dei due fratelli valga l'estratto:

—¿A dónde fue su marido?

—No es mi marido. Es mi hermano; aunque él no quiere que se sepa. ¿Que adónde fue? De seguro a buscar un becerro cimarrón que anda por ahí desbalagado. Al menos eso me dijo.

—¿Cuánto hace que están ustedes aquí?

—Desde siempre. Aquí nacimos.

—Debieron conocer a Dolores Preciado.

—Tal vez él, Donis. Yo sé tan poco de la gente. Nunca salgo. Aquí donde me ve, aquí he estado sempiternamente... Bueno, ni tan siempre. Sólo desde que él me hizo mujer. Desde entonces me la paso encerrada, porque tengo miedo de que me vean. [...] ¡Mírame la cara! ¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba a abajo²⁶?

Il risultato, aporetico, è che alcuni brani dell'episodio tendono a confermare l'*intentio auctoris* della follia, del delirio: come già segnalato, l'affresco archetipico-onirico della coppia e la rievocazione dei loro discorsi nonostante Juan (O) si trovasse in uno stato di dormiveglia. Un altro frammento, invece, ed è il caso della battuta di Dorotea, la scredita.

L'enigma dei due fratelli, se siano ancora in vita oppure si tratti di spiriti o illusioni, non ha una risposta definitiva, complice appunto l'e-lusività di un intreccio che non dipana mai, non illumina, e che piuttosto adombra, accumulando misteri su misteri (soprattutto nella parte dedicata a Juan). Di conseguenza, per quanto suoni paradossale, Rulfo non può ritenersi certamente e inequivocabilmente attendibile, nel

²⁵ M. H. Ascanio, *Juan Rulfo examina su narrativa*, in J. Rulfo, *Toda la obra*, cit., p. 875 e soprattutto J. M. Galaviz, *De Los murmullos a Pedro Páramo*, in F. Campbell, *op. cit.*, pp. 156-186.

²⁶ J. Rulfo, *Pedro Páramo*, cit., pp. 110-111.

colloquio del 1983, sul suo romanzo²⁷. Al lettore, che Rulfo in persona invitava a collaborare per riempire gli spazi bianchi di *Pedro Páramo*²⁸, restano due alternative. Seguirlo sulla strada della fantasia costringe a un circolo vizioso sollevato dal dualismo testo-extratesto: l'interpretazione, abbastanza peregrina senza l'ausilio del materiale esterno, viene legittimata e successivamente sconfessata dagli eventi. Ignorare questo *cul de sac*, invece, pare una scelta limitante nei confronti dell'oscurità di *Pedro Páramo*, del suo costruito e intenzionale ermetismo.

A proposito di inattendibilità, per concludere, il racconto postumo del protagonista suscita un'ultima questione specifica. In precedenza si è accennato al Juan narratore, presuntamente incapace nella cornice di distinguere i suoi incubi dalle autentiche anime in pena: delirante dunque, non affidabile. Ma come giudicarlo, adesso, dopo aver mostrato l'indeterminabilità di un'opera il cui autore ne intorbidisce e confonde le acque o, nell'altra ottica, il cui mondo fittizio si scopre davvero impossibile? A conti fatti, uno degli spettri mentali di Juan – ammesso e non concesso che lo sia – finisce addirittura per sotterrarlo.

Pedro Páramo conferma la felice intuizione degli studi che correlano l'inattendibilità al piano ontologico di riferimento: se in un romanzo accadono eventi che, incredibili per la nostra realtà, ne confutano la logica e le esperienze quotidiane, allora perde di significato qualsiasi parametro teoricamente utile a misurare la fiducia che merita un narratore²⁹. Qui, dove alcune presenze sono concrete e altre – forse – no, ma senza una chiara discriminante reciproca, tutto potrebbe dirsi inattendibile: Juan, Comala, lo stesso Rulfo. Ed è uno dei principali motivi di fascino di un testo che continua a sorprendere.

²⁷ Non è l'unico elemento del quale il messicano propone un'esegesi poco coerente. Per citarne un altro, ancora più curiosi sono i suoi commenti contraddittori sul decesso di Juan: nel 1962, conversando con Luis Leal, lo indica già defunto quando arriva a Comala; a González Boixo, nel 1983, riferisce l'esatto contrario, e cioè che il suo trapasso segue l'incontro con Donis e la sorella. Cfr. rispettivamente L. Leal, *Juan Rulfo*, in J. Roy (a cura di), *Narrativa y crítica de nuestra América*, Barcelona, Castalia Ediciones, 1978, p. 279 e J. C. González Boixo, "Apéndices", cit., p. 248.

²⁸ M. H. Ascanio, *op. cit.*, p. 875.

²⁹ Si veda, per esempio, B. Zerweck, *Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction*, in "Style", XXXV, 2001, pp. 164-167.



CAROLINA DIGLIO

Università degli Studi di Napoli Parthenope
carolina.diglio@uniparthenope.it

IL VALORE DELL'AMICIZIA NELL'OPERA DI TAHAR BEN JELLOUN

Riassunto

Il presente saggio intende mettere in rilievo da una parte la virtù e l'incorruttibilità dell'amicizia nella produzione letteraria di Tahar Ben Jelloun, in particolare nel romanzo *La soudure fraternelle* del 1994, ripubblicato integralmente nel 1996 con il titolo *Éloge de l'amitié*, e dall'altra i legami, talora complessi, talora armoniosi che hanno costellato il microcosmo amicale di Ben Jelloun. Il contributo intende soffermarsi anche sulle contraddizioni di Tahar ricercate nel suo non detto sull'amicizia, privilegiando, tramite lo studio del romanzo e di altri lavori, la prospettiva soggettiva dell'autore marocchino, allorché egli si contraddice estrinsecando il contributo personale dato all'amicizia, l'ambiguità del rapporto con le amiche, il legame talvolta indefinibile con i vari amici scrittori, traduttori ed editori, il tradimento o le diverse rotture amicali fino alla conseguente "morte" dell'amicizia.

Abstract

This essay aims to highlight the virtue and incorruptibility of friendship in Tahar Ben Jelloun's literary production, in particular in his novel *La soudure fraternelle* of 1994, republished in its entirety in 1996 under the title *Éloge de l'amitié*, and the sometimes complex, sometimes harmonious ties that studded Ben Jelloun's microcosm of friendship. The contribution also intends to dwell on Tahar's contradictions found in his unspoken words on friendship, privileging, through the study of the novel and other works, the subjective perspective of the Moroccan author, when he contradicts himself by expressing the personal contribution made to friendship, the ambiguity of the relationship with his female friends, the sometimes indefinable ties with the various writer, translator and publisher friends, the betrayal or the various friendship breakups up to the consequent "death" of friendship.

L'amicizia, su cui innumerevoli pensatori e scrittori hanno nei secoli riflettuto e dibattuto, non poteva rappresentare una tematica ignorata da Tahar Ben Jelloun. Riconoscendo il ruolo fondamentale che essa ricopre nella vita di un individuo, in diverse occasioni, nei propri romanzi, se ne è occupato ed è giunto a concepire intere opere concentrate sui valori e sui principi di questo sentimento umano. Nella concezione di Ben Jelloun, le vite di ciascuno si sostengono, si confrontano, si intersecano, si arricchiscono vicendevolmente perché ciascuno nella vita è

portato, a volte solo inconsciamente, a seguire una pulsione ancestrale, a ricercare un altro con il quale creare un sodalizio.

Il primo lavoro che Tahar Ben Jelloun dedica all'amicizia è *La soudure fraternelle*¹, nel gennaio 1994, ripubblicato integralmente nel 1996 con il titolo *Éloge de l'amitié*². È questo il momento in cui Tahar, superati i cinquant'anni d'età, a vent'anni dal suo primo romanzo *Harrouda*³, con alle spalle diciotto opere che gli hanno procurato grande notorietà e valso diversi premi internazionali, ormai fiducioso del plauso della critica e del pubblico, sentendosi appagato e libero, ha la consapevolezza che il suo vissuto, a tratti doloroso, non sarebbe mai sfociato nel mare dei successi senza l'apporto degli amici che, seppur incontrati in situazioni e tempi diversi e con modalità distinte, lo avevano aiutato e sostenuto nell'arco di tutti quegli anni di vita. Una vita non sempre facile né lineare e che, proprio ricordando gli amici e parlando di loro, balza fuori nella sua scrittura in tutta la sua irruenza.

Tahar, infatti, quando scrive sull'amicizia, quasi come in una sorta di *journal intime* con citazioni di grandi classici che lo hanno guidato, come Cicerone e Montaigne⁴, portando alla luce i suoi pensieri sull'amicizia, ma anche sulla politica e sul sociale, narrando delle tante storie amicali e descrivendo gli amici, i loro caratteri e i luoghi e i tempi in cui essi sono collocati, parla inevitabilmente di sé. È così che, grazie alla funzione catartica della scrittura⁵, riesce a liberarsi anche delle espe-

¹ T. Ben Jelloun, *La soudure fraternelle*, Paris, Arléa, 1994, 127 pp. Testo che, ogni qualvolta che sarà citato, sarà indicato con *Soudure*.

² T. Ben Jelloun, *Éloge de l'amitié*, Paris, Arléa, 1996, 127 pp. Stesso identico testo e stessa copertina anche se in formato più piccolo, ma con il sottotitolo tra parentesi *La soudure fraternelle*.

³ T. Ben Jelloun, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973.

⁴ In effetti, sono il capitolo degli *Essais* di Montaigne "De l'amitié", nel quale lo scrittore esplicita le caratteristiche del suo rapporto amicale con Étienne de La Boétie e la sua posizione rispetto al valore dell'amicizia, anche attraverso un confronto con le concezioni degli autori classici quali Aristotele, e il dialogo *Laelius de amicitia* di Cicerone, nel quale l'amicizia è calata nel contesto della realtà romana dove essa è da intendersi quale un solido legame che riguarda anche la condivisione degli stessi ideali politici e che è il frutto di un'inclinazione naturale che unisce due o più persone, a costituire le pietre di paragone su cui Ben Jelloun costruisce la sua visione dell'amicizia.

⁵ Tahar crede molto nella funzione catartica della scrittura e ci dimostra come ricorre alla parola scritta, quindi alla lettera, per confessare ai suoi amici le sue bugie (*Soudure*, p. 16) o le sue mancanze (*Ibid.*, p. 33) e affida la confessione testamentaria di un'amicizia in *Le dernier ami* (Paris, Seuil, 2004).

rienze dolorose, che come fardelli si portava dentro, visto che, da buon musulmano, come sottolinea anche Lejeune⁶, non poteva concedersi di scrivere un'autobiografia. Per scrivere dell'amicizia e dei suoi amici, Tahar deve ricordare, rivivere quei ricordi⁷, guardarsi dentro, e quindi tirar fuori anche quel vissuto traumatico che ha forgiato il suo carattere e la sua vita, esperienze che aveva cercato di soffocare dentro di sé, forse di rimuovere, e che, poiché rivestono una forte valenza, non solo nel suo privato ma anche nella sfera politico-sociale, ritiene opportuno ora far conoscere all'opinione pubblica internazionale.

Come lui stesso afferma, gli amici sono il nostro specchio⁸, ci riflettiamo in loro e attraverso loro vediamo noi stessi: questa ottica speculare riguarda anche ogni attante delle storie e delle realtà narrate. Così, riandando con la mente indietro nel tempo, sin al suo primo incontro amicale del primo anno della scuola coranica, per poi avanzare con i ricordi, Tahar si rende conto che senza questi amici, con i quali ha condiviso esperienze di vario genere, con i quali si è confrontato e insieme ai quali è maturato e si è formato, non sarebbe l'uomo che è diventato⁹: c'è, infatti, chi lo ha iniziato a mondi sconosciuti, chi gli ha

⁶ Alla voce "autobiografia", da lui curata in AA.VV., *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris, Armand Colin, 2001, 2ª edizione, p. 50), Lejeune afferma che: "Elle [l'autobiographie] n'est nullement une forme permanente de la littérature. Elle est inconnue des civilisations traditionnelles fortement hiérarchisées. Elle est proscrire, de facto, par la religion musulmane. Sa pratique s'est progressivement établie dans le monde occidental depuis la Renaissance, mais surtout depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle". Cfr. anche Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971; Id., *Le Pacte autobiographique*, *Je est un autre*, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1975, 1980 e 1986.

⁷ "Pour parler de l'amitié, je n'irai pas compiler des ouvrages dans les grandes bibliothèques. Je ferai simplement un retour sur moi-même, un voyage dans sa mémoire. Je vous conterai mes histoires d'amitié comme des histoires fabuleuses ou banales, surprenantes de quelconques" (*Soudure*, p. 11).

⁸ "L'amitié est une religion sans Dieu ni jugement dernier. Sans diable non plus. Une religion qui n'est pas étrangère à l'amour. Mais un amour où la guerre et la haine sont proscrits, où le silence est possible. Ce pourrait être l'état idéal de l'existence. Un état apaisant. Un lien nécessaire et rare. Il ne souffre aucune impureté. L'autre, en face, l'être qu'on aime, est non seulement un miroir qui réfléchit, c'est aussi l'autre soi-même rêvé" (*Soudure*, p. 9). Incipit, nonché ripetuto nella quarta di copertina, proprio a voler dare la massima evidenza a questa sua considerazione che apre e chiude il libro rendendo a pieno l'immagine circolare riflessa che riflette contemporaneamente.

⁹ "L'amitié parfaite devrait être une sorte de solitude heureuse, expurgée de sentiment d'angoisse, de rejet et d'isolement. Ce n'est pas une simple histoire de double où l'image de soi serait passée par un filtre, un examen qui en grossirait les défauts, les manques et en réduirait les qualités. Le regard de l'ami devrait nous livrer notre propre

dato sostegno e chi gli ha fatto da modello. Ed è tale l'enfasi per questa acquisita consapevolezza che questo suo diario dei ricordi amicali, questa sua opera consacrata all'amicizia è denominata, in prima istanza, *soudure fraternelle*. Lo scrittore conia, cioè, una iperbolica locuzione metaforica, incisiva oltre ogni dire, formata da due lessemi, sostantivo e aggettivo, già, singolarmente, semanticamente forti ed entrambi con il comune significato di inscindibilità ed eternità. In questo modo riesce ad estrinsecare il suo punto di vista sull'amicizia, coinvolgente e travalicante, perché, nonostante la tradizione marocchina¹⁰ attribuisca un ruolo primario ai fratelli e alla famiglia rispetto agli amici, vuole issare a vessillo un preciso concetto: lui non si lascia condizionare dai retaggi culturali delle sue origini e che per lui, ormai europeizzato, l'amicizia è il legame più forte, solido, duraturo come la saldatura fra metalli. Questo concetto è esasperato, rafforzato ancor più dall'aggettivo "fraterna", cioè quell'indicatore di un legame che non si può scegliere, ma viene attribuito dal destino e che, avuto origine alla nascita, non si può più cancellare, negare o scindere, anche se fonte di attriti, seppur truci¹¹,

image avec exigence. L'amitié se tiendrait alors dans cette réciprocité sans faille, guidée par le même principe d'amour: le respect qu'on se doit à soi-même pour que les autres nous le rendent, naturellement" (*Ibid.*, p. 9).

¹⁰ *Ibid.*, p. 124. "Au Maroc, le sens de la famille prime sur l'amitié. On défend d'abord sa tribu avant ses compagnons de route. On privilégie les liens de parenté sur les relations contractées en dehors de la famille". Al contrario di Tahar che pensa che mentre il legame fraterno (o comunque parentale) nasca con noi e a prescindere da noi, sovente nostro malgrado, perché la casuale consanguineità ce lo impone per tutta la vita (anche se fonte di fratricidi), il legame amicale è più vero e quindi più sentito perché nasce da una nostra scelta libera, conseguenza di incontri fortuiti e si nutre delle affinità comuni, dello scambio ideologico e dialettico, del rispetto reciproco e del piacere di stare insieme; non dando mai nulla per scontato né mai subendo un legame che non rispetta più le aspettative iniziali, come invece capita tra fratelli e cugini (ovviamente espressi sempre e solo al maschile!). "Mais si je préfère l'ami au cousin, c'est parce que le premier, je l'ai choisi selon mes affinités, mon plaisir. Le membre de la famille, lui, nous est imposé. Établir avec lui une relation d'amitié n'est pas chose facile" (*Ibid.*, p. 73).

¹¹ Entrambe le edizioni di *Soudure* e *Éloge de l'amitié*, seppur in formato diverso (nel secondo caso il libro è più piccolo, cm 11x18, e anche l'immagine scelta per la copertina) hanno la stessa copertina con lo stesso particolare del quadro di Rembrandt (*La fiancée juive*) e giacché, nella scrittura contemporanea, nulla è a caso neanche la scelta della veste tipografica di un libro, intriga molto la scelta dell'immagine di copertina raffigurante (con prevalente *nuance* rossastra) il particolare del quadro delle due mani (maschile e femminile) sovrapposte. Perché da lettore ignaro, di primo acchito non ci si spiega la scelta di questo particolare delle mani di questo quadro (già di per sé ambiguo e molto discusso) per rappresentare la tematica della *soudure fraternelle/amitié*, quanti ben altri

persino dopo la morte. Solo nella seconda edizione del romanzo, Ben Jelloun si rende però conto che è più lineare e oggettivo esplicitare già nel titolo la tematica trattata nel suo testo con un semplice e diretto "elogio dell'amicizia".

Tahar, sin dalle prime frasi, tiene a precisare che il termine "amico" viene utilizzato troppo spesso impropriamente e di conseguenza banalizzato, perché, seppur esistano tanti lessemi come "compagno", "conoscente", "partner", "confidente", "sostenitore", ecc., per indicare e definire determinati rapporti e relazioni, si continua ad usare il termine "amico" con grande superficialità e genericità, depauperando così la sacralità del sentimento dell'amicizia. Eppure, continuando nella lettura, il lettore esperto percepisce l'incoerenza fra questo pensiero espresso da Tahar e il numero enorme, di quarantacinque e più amici, che Tahar stesso ricorda e descrive. Si nota qui che non c'è l'idea del legame imperituro preguo del *pathos* né l'esclusività del legame elitario, né la solidità¹² del forte connubio, ma solo una successione di rapporti "circostanziati" dalla storia o dalla vita, per lo più sovente in contraddizione con le sue idee sull'amicizia, e in antitesi all'antico adagio di "chi trova un amico trova un tesoro", dato che è molto raro trovare un vero

quadri e immagini/particolari esistono nell'arte per simboleggiare l'amicizia; poi riflettendo sul messaggio che Tahar vuole veicolare ad una più elaborata lettura iconografica e iconologica, si può ipotizzare che Tahar ha compiuto questa scelta perché affascinato dal non detto del quadro, dall'ambiguità interpretativa e dalle figure bibliche di Isacco e Rebecca, dalla vita avventurosa costretti anche a fingersi fratello e sorella (quindi a barare, a mentirsi per salvarsi), nel loro peregrinare, per sfuggire alla demagogia del potere (come vengono circostanziati nel quadro) sono anche i genitori di Esau e Giacobbe. I due famosi gemelli che si tramanda litigassero già nel ventre materno (contro ogni legge della natura) e che hanno continuato a farsi guerra per tutta la loro vita, seppur gemelli, divenendo rispettivamente i capostipiti del popolo romano e del popolo ebraico, "nemici giurati". Forse proprio a suffragio della teoria di Tahar che seppur fratelli/gemelli, legati indissolubilmente per sempre, se non c'è intesa, se non ci sono affinità, se non c'è rispetto, il legame di sangue può degenerare, mentre l'amicizia che si crea per una scelta arbitraria, seppur consapevole, può durare per sempre.

¹² "Malentendus sciemment entretenus, interprétations fallacieuses, appropriation abusive d'un sentiment, erreurs de jugement, divergence de vision, l'amitié souffre de tout cela; c'est la chose du monde la plus mal comprise. Le mot a été banalisé. On dit par exemple: « Ce sont des amis ». Quand on cherche un peu, on découvre qu'il s'agit simplement de collègues qu'on trouve sympathiques. On a bien tenté d'utiliser des mots différents pour les différentes formes d'amitié: camaraderie, relation, compagnie... mais reconnaissons que, souvent, on parle d'amitié là où il n'y a que relations superficielles, légères, sans conséquences" (*Ibid.*, p. 10).

amico giacché l'amico pervade il tempo, il pensiero, i ragionamenti oltre che il cosiddetto "cuore".

Eppure, Tahar stesso dichiara che nell'amicizia non deve esserci alcuna menzogna, nessuna bugia¹³. Ed è fondamentale fra amici ascoltarsi reciprocamente, prestare attenzione alle parole dell'altro, dedicarsi il tempo dello stare insieme per conoscersi e scambiarsi opinioni e idee¹⁴. Con l'amico bisogna sentirsi a proprio agio perché "l'amitié ne peut se fonder sur la peur ou la tyrannie"¹⁵, giacché in un rapporto d'amicizia, anche quando si è differenti, bisogna percepire la diversità come una ricchezza che accresce e che, se si è ovviamente "compatibles"¹⁶, non rende rivali.

Inoltre, Tahar afferma: "Le temps est le meilleur bâtisseur de l'amitié. Il est aussi son témoin et sa conscience. Les chemins se séparent, puis se croisent"¹⁷, perché l'amicizia permetta di conoscersi meglio e più profondamente, specialmente se si condividono esperienze difficili o dolorose¹⁸.

Per non incorrere in delusioni, tuttavia, bisogna a suo avviso ricordare la massima di Cicerone: "La plupart des hommes ont le tort – pour ne pas dire l'imprudence – de vouloir des amis meilleurs qu'ils ne sont eux-mêmes et de réclamer d'eux des services qu'ils seraient incapables de donner. Avant de chercher quelqu'un qui vous ressemble il vous faut d'abord être un homme de bien"¹⁹. Solo così l'amicizia può essere reciproca, intensa, disinteressata e fedele per entrambe le parti coinvolte; senza idealizzazioni e sperequativa dedizione²⁰, in nome di un'amicizia²¹ in cui non può esserci gelosia, meschineria, rivalità, rancore, invidia, interesse²², egoismo, né tantomeno tradimento.

¹³ Anche se solo per presentarsi meglio all'altro di cui si aspira all'amicizia (*Soudure*, pp. 15-16): "Je considère qu'un ami est celui qui ne ment pas, ne fait pas semblant et parle avec toute la sincérité, la franchise que l'amitié véritable requiert. C'est ce que j'appelle l'exigence amicale : dire ce qu'on pense sans, bien sûr, être blessant" (*Soudure*, p. 56).

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19 e p. 35.

¹⁶ Nell'amicizia come in fisica gli opposti si attraggono e si completano. *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

²⁰ *Ibid.*, pp. 34-35.

²¹ "J'aurais dû comprendre que nous n'avions pas la même conception de l'amitié" (*Ibid.*, p. 33).

²² *Ibid.*, p. 34.

L'amico, per Tahar, deve sempre dire la verità, anche quando si tratta di criticare il proprio amico con spietata franchezza²³ perché, in nome dall'affetto sincero, ciò aiuta a crescere colui che riceve le critiche.

L'importante è che nel rapporto d'amicizia non ci sia egocentrismo perché snatura il legame ed il sentimento²⁴ ("Je sais qu'il sera là le jour où je l'appellerai. C'est cela l'amitié"²⁵), giacché si può non vedersi per lunghi periodi ("C'est une preuve de solidité"²⁶), ma se c'è amicizia esista sempre un filo sottile che lega le persone.

L'amitié ne rend pas le malheur plus léger, mais en se faisant présence et dévouement, elle permet d'en partager le poids, et ouvre les portes de l'apaisement²⁷.

L'amitié est cette « convenance des volontés », cette liberté vécue comme elle vient, sans qu'on se force ni se contraigne²⁸.

Per Tahar, tuttavia, l'amicizia può anche risultare invadente, perché pervade spesso il quotidiano e suscita la gelosia delle mogli²⁹, motivo per cui si chiede: "L'amitié est-elle plus forte que l'amour – celui qui inclut le désir et la guerre?"³⁰.

Ovviamente, allorquando scrive "« Toujours présente, jamais pesante », telle devrait être la devise de toute amitié"³¹, il lettore pensa che ci sia stata un'incoerenza involontaria e occasionale. E ritenendo l'amicizia molto più forte dell'innamoramento e molto più resistente e pervadente, si chiede: "Peut-être est-ce le meilleur refuge, la digne la plus haute et la plus solide contre les risques de destruction que génère toute relation amoureuse"³². Naturalmente, per coloro che utilizzano,

²³ *Ibid.*, p. 56.

²⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁵ *Ibid.*, p. 67.

²⁶ *Ibid.*, p. 109.

²⁷ *Ibid.*, p. 84.

²⁸ *Ibid.*, p. 88.

²⁹ *Ibid.*, p. 89. Badare bene, le mogli e non i mariti! Perché forse Tahar parte dal presupposto (anche se ci racconta di sue amiche nel testo) che l'amicizia vera non può esistere fra donne?

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibid.*, p. 110.

³² *Ibid.*, pp. 89-90.

la metafora dei cerchi concentrici per classificare gli amici più intimi e coloro che lo sono di meno, secondo Tahar, il quale segue, in tal senso, la teoria del suo amico Abdel, tale tipo d'amicizia è da considerare nel primo cerchio, dove il numero dei "veri amici" è molto ridotto³³; poi man mano ci sono nei vari cerchi tutti gli altri, i "meno amici". Ma nello stesso momento in cui dichiara di non amare etichettature³⁴ per identificare gli amici, mette a nudo tutta la sua incoerenza ideologica³⁵, già percepita dal lettore nel corso della narrazione in cui Tahar, confessando che forse, dopo circa quarantacinque e più amici, ha tralasciato qualche amico³⁶, comincia a coniare una serie di denominazioni per identificare altri amici³⁷ (incoerentemente con quanto affermato in precedenza), come "l'ami décousu: c'est l'ami intermittent"³⁸, "l'ami de passage"³⁹, "l'ami du chagrin"⁴⁰, "l'ami disparu"⁴¹, "l'ami retrouvé"⁴², ecc. E ancor più evidenzia la sua incoerenza ideologica quando con una voluta disscrasia annovera fra gli amici dei conoscenti come: "Il y a ceux à qui on peut confier un secret. Les autres avec qui on boit juste un verre"⁴³, ponendo sullo stesso piano il confidare un segreto e il bere un bicchiere insieme.

³³ *Ibid.*, p. 110.

³⁴ *Ibid.*, p. 111: "Je préfère éviter tout classement. Cela pourrait être vexant, ou simplement injuste".

³⁵ É. Benveniste, "L'appareil formel de l'énonciation", in Id., *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 79-88; C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980; P. Pagani (a cura di), *Contraddizione performativa e ontologia*, Milano, FrancoAngeli, 1999; R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), voce "incoerenza", *Dizionario dei temi letterari*, Torino, Utet, 2007; M. Majorano (a cura di), *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2016.

³⁶ *Soudure*, p. 110: "Passant en revue mes amitiés depuis l'école coranique jusqu'à cet automne de 1993 j'ai le sentiment d'avoir sauté des étapes, oublié des personnes qui, à un certain moment, ont été présentes puis ont disparu, plus par hasard de la vie que par décision [...]".

³⁷ *Ibid.*, p. 111: "J'imagine une série de titres pour des amis qui sans faire partie du noyau dur, sont importants". Intuitivamente il lettore viene complito da questa locuzione metaforica, *noyau dur*, e si interroga, ormai dopo tante "sbavature incoerenti" (sia descrittive sia ideologiche) di Tahar sugli amici e sull'amicizia, cosa lui voglia intendere con questo "zoccolo duro", nucleo centrale ormai molto discutibile.

³⁸ *Ibid.*, p. 111.

³⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 113.

⁴² *Ibid.*, p. 114.

⁴³ *Ibid.*, p. 111.

Ma l'incoerenza di Tahar travalica ogni concetto aulico sull'amicizia, quando scrive: "Curieusement c'est en consacrant un livre à l'amitié que je risque de me faire des ennemis. Mais, comme on le dit par prudence, cette liste de mes amis n'est pas exhaustive. Elle reste ouverte"⁴⁴.

E continua con un'altra discrasia volontaria: "Quand j'arrive pour la première fois dans un pays, je pense à celui ou à celle qui se comportera en ami pendant mon séjour"⁴⁵. Quindi un amico diventa un modo di essere, un comportamento, non più soltanto un lessema, pregno di significati.

E mentre estrinseca tutto ciò e continua a scrivere "Mais l'amitié ne se mendie pas. Elle arrive ou n'arrive pas. [...] L'avenir est ouvert. Je ne sais pas si l'âge apporte de nouvelles amitiés, ou si nous puisons toujours dans le même vivier. Je sais que sans amitiés la vieillesse sera pénible et hideuse"⁴⁶, chiude l'opera con una frase ad effetto, completamente incoerente da un punto di vista ideologico con quanto affermato in precedenza: "J'aime prendre le temps de réfléchir afin d'arriver à la seule amitié qui compte: « la plus belle et la plus naturelle, celle qu'on recherche uniquement pour elle-même »"⁴⁷.

Come in un flusso di coscienza, i pensieri e le considerazioni dell'io-narrante avanzano veloci, esposti con pochi tratti essenziali, in uno stile minimalista, incisivo e lineare, inframmezzati da citazioni di Cicerone o Montaigne (i prescelti dallo scrittore, ma anche Rutebeuf e altri) e frammistiti alle storie di amicizia e alle descrizioni succinte ma connotanti degli amici. È un tutt'uno, scandito costantemente da un'interlinea bianca ad indicare lo stacco della dissolvenza da una considerazione all'altra o, più in generale, da un amico all'altro.

Come la sua vita, anche il libro si presenta suddiviso in due parti; la prima ambientata in Marocco con tutti gli amici marocchini, e la seconda a Parigi con tanti amici francesi e provenienti da tutto il mondo; l'unico denominatore comune è che in entrambe le fasi della sua vita, Tahar si ritrova con amici intellettuali o scrittori⁴⁸, proprio a dimostrazione che per essere amici bisogna condividere le scelte, la formazione, le ideologie per un valido e proficuo discorso osmotico.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁸ "Je fréquentais des artistes, des écrivains, des universitaires. Un monde nouveau où je découvrais que l'amitiés, si elle était possible, n'était pas pour autant facile" (*Ibid.*, p. 29).

Anche se poi, verso la fine del suo libro, Tahar dichiara, ancora una volta in modo incoerente rispetto a molte altre affermazioni scritte in precedenza, che:

Mon métier – si l'écriture peut être considérée comme un métier – me met plus en contact avec les gens de l'édition et de la presse qu'avec les écrivains. J'avoue avoir très peu d'amis écrivains. [...] Mais ce n'est pas la littérature qui a fait naître l'amitié; ce sont des affinités, des complicités, des tempéraments qui se sentent flattés quand ils se rencontrent⁴⁹.

Per poi dichiarare, dopo poche pagine, in maniera palesemente contraddittoria che:

Avec deux ou trois amis, j'ai passé une fois un contrat : parce que j'ai confiance dans leur jugement, je leur donne mes manuscrits à lire. C'est à une lecture particulière que je les invite, une lecture critique et sévère. Et c'est le meilleur service que j'attends d'eux. [...] Il y a entre nous une fraternité sereine, sans bruit. Jean-Noël est aussi un de mes lecteurs. Si je lui donne un manuscrit à lire, ce n'est pas parce qu'il est agrégé, c'est parce qu'il y a chez lui cette attention nécessaire et cette exigence dont tout écrivain a besoin. J'aime le bousculer et rire avec lui⁵⁰.

E, pur essendo essenziale nelle descrizioni degli amici e degli eventi, Tahar comunica nella prima parte una sensazione di condizionamento, di non-libertà, di attesa, di grigiore collettivo che cambia completamente nei toni, nel ritmo delle parole e dei pensieri, ma anche nel senso dei colori dell'immaginifico allorquando nella seconda parte, ormai a Parigi, parla dei suoi tanti amici e amiche internazionali e respira, e fa respirare al lettore, il senso di libertà.

Tahar inizia a raccontare la sua storia, la sua vita con gli amici, e contemporaneamente descrivendo questi amici, racconta le varie storie che con essi ha condiviso e vissuto. Come lui stesso afferma: "C'est sur les bancs de l'école que se forgent les premières amitiés. Ensuite, c'est au lycée, puis à l'université et, enfin, dans le milieu professionnel"⁵¹. E

⁴⁹ *Ibid.*, p. 98. Ma è un'ennesima incongruenza perché quasi quaranta su quarantacinque amici circa scrivono!

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 99-101.

⁵¹ *Ibid.*, p. 98.

comincia dal primo compagno, Hafid, che, se non fosse morto nel corso dell'anno, sarebbe potuto diventare suo amico perché gli teneva il posto a sedere vicino a lui alla scuola coranica dove si annoiavano insieme⁵²; per poi passare a parlare del suo primo vero amico (di un anno più grande di lui, dodicenne), che resta senza nome volutamente perché l'amicizia si conclude per una sua bugia⁵³. Poi Nourredine⁵⁴, al liceo, che ha un carattere completamente opposto al suo, ma con cui condivide la passione per il cinema; cinema che piaceva anche a Boubker, che trent'anni dopo, è divenuto un integralista⁵⁵. Si giunge poi a Lootfi⁵⁶, innamorato del jazz e di ogni tipo di musica, marxista, scanzonato che, seppur diverso dal romantico Tahar, condivide con lui, oltre ai pomeriggi, molte idee; insieme si ritrovano nell'estate 1966, "imprigionati" per sei mesi nella caserma d'El Hajeb (mentre vengono separati per i restanti dodici mesi) e, una volta liberi, si dividono perché Lootfi continua gli studi in Francia e col tempo diventa un militante comunista e, solo quando ritorna dopo anni in Marocco, riprende il rapporto d'amicizia con Tahar e, poiché è ormai anch'egli dedito alla scrittura, i due si confrontano sui rispettivi scritti. Poi l'incontro con Hassan⁵⁷ e il suo prezioso aiuto a Tetouan e nel corso degli anni. La poesia avvicina Tahar a Abdellatif Laâbi⁵⁸ e a sua moglie Toni⁵⁹, nonché al poeta Nissaboury⁶⁰. Laâbi, direttore della rivista *Souffles*, fa pubblicare le prime poesie di Tahar nella sua rivista prima di essere poi incarcerato per dieci e più anni per *délit d'opinion*.

Molto importante per Tahar, come lui stesso afferma, è l'amicizia con Abdel⁶¹, ovvero Abdelkebir Khatibi, famoso scrittore e professore di sociologia all'Università, di cui comincia a seguire le lezioni poiché incuriosito dalla sua popolarità e bravura. Un uomo che lo affascina con la sua intelligenza e il suo sapere e che ben presto diventa il suo mentore; Abdel, malgrado i numerosi impegni, riesce a trovare del

⁵² *Ibid.*, pp. 12-13.

⁵³ *Ibid.*, pp. 14-16.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 16-18.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 20-25, pp. 26-29, pp. 80-85.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 25, pp. 39-42.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 42-49.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 31-37.

tempo da dedicare a Tahar, il quale dapprima ricorda quanto questi abbia contribuito alla sua formazione (essendo stato il suo primo lettore e per anni il suo consigliere letterario) e al suo successo nella vita (perché lo ha spronato a scrivere, presentando il suo primo lavoro a *Souffles* e, al momento giusto, lo ha aiutato ad ottenere la borsa di studio per andare a Parigi, che gli ha cambiato la vita e le prospettive, virandole verso l'eccellenza). Purtroppo, questa amicizia ricca e corposa (molto più di tante, o forse tutte, le altre) finisce amaramente per malintesi, per incomprensione o per aspettative deluse.

E per la prima e unica volta, in questo testo, Tahar scrive:

Les blessures d'amitié sont inconsolables.

La trahison qui s'exprime par le rejet ou le mensonge, par l'inversion des choses et l'abus de confiance, cette trahison-là provoque un mal profond, un mal qui travaille lentement le corps et l'esprit⁶².

E sono tali il dolore, la delusione, ma anche la rabbia di Tahar ferito che, una volta conosciuta la spiegazione che Abdel dava alla loro rottura, fa sua la teoria di Abdel:

À chaque étape ses amitiés; en évoluant on en change; les amis de l'adolescence ne sont pas ceux de l'âge adulte. [...] L'amitié bouge avec le temps. Ses cercles évoluent. Ceux qui, à nos vingt ans, étaient dans le premier cercle, se retrouvent, une ou deux décennies plus tard, éloignés, voire oubliés. Et cette transformation s'opère souvent sans trahison ni drame⁶³.

E cerca di trovare supporto nella citazione di Cicerone: "On ne peut pleinement juger des amitiés que lorsque, avec l'âge, les caractères se sont forgés et affirmés"⁶⁴.

Nel gruppo di *Souffles*, Tahar si lega al pittore Chebaa (nel cui atelier scrive le prime pagine del romanzo *Harrouda*), molto dotato ma, poiché è molto chiuso per carattere e preoccupato del ruolo dell'artista nella società contemporanea, non ha tempo da dedicare all'amicizia tanto da spingere Tahar ad affermare: "C'était plutôt un bon camarade"⁶⁵.

⁶² *Ibid.*, p. 36.

⁶³ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 46.

Tuttavia, fra i suoi amici annovera anche tante donne e le descrive con toni enfatici, raccontando il tipo di rapporto amicale che lo teneva, o lo tiene, legato a loro.

C'est peut-être par réaction au milieu marocain – traditionnel ou soi-disant moderne – que j'aime développer des relations d'amitié avec des femmes. C'est pour moi un défi essentiel. Respecter une femme, c'est pouvoir envisager l'amitié avec elle; ce qui n'exclut pas le jeu de la séduction, et même, dans certains cas, le désir et l'amour⁶⁶.

Quanto appena citato, non vale però per la prima amica marocchina (l'unica senza nome), conosciuta alla "fin des années 60"⁶⁷, quando era ancora nel suo paese, la quale, studentessa della facoltà di storia, era divenuta inseparabile da Tahar, con il quale si confidava in grande libertà e parlava a lungo di tutto fin quando non incontra, grazie a Tahar stesso, il futuro marito ed entrambi cessano improvvisamente di frequentarlo senza dare alcuna spiegazione.

Tutte le altre amiche di Tahar, incontrate quasi tutte in Francia nonostante provengano dai paesi più diversi, sono descritte come delle persone eccezionali e delle donne straordinarie per intelligenza, dolcezza, generosità, impegno e autenticità. Tra di loro si annoverano famose scrittrici, artiste e intellettuali politicamente impegnate quali Odette⁶⁸, Leïla (la famosa palestinese che diventa anche unica amica di Genet)⁶⁹, Danielle⁷⁰, Paule⁷¹, Jo⁷², D.⁷³, Maïté⁷⁴, Michèle G.⁷⁵, Monique⁷⁶, un'altra Da-

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 47-50.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 50-51.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibid.*, p. 68.

⁷³ *Ibid.*, p. 97. È l'unico nome con iniziale puntato perché Tahar ha avuto con lei una relazione non solo d'amicizia ma d'amore per dodici anni: "J'aimé D. Je ne sais pas si elle m'a aimé. Mais durant les années qu'a duré cette relation, ce fut l'amitié qui prévalut : une amitié tantôt tendre, tantôt inquiète, mais toujours exigeante".

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 98-99. Maïté è la sua amica libreria dal carattere forte. Il libro è stato il loro *trait d'union*. Lei legge molto e ha acquisito un ottimo giudizio critico per cui anche se fedele amica di Tahar riesce a dirgli con franchezza se le piace questo o quel libro o se non le è piaciuto e Tahar tiene in gran conto le sue critiche.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 102.

nielle⁷⁷, Annie⁷⁸, Chantal⁷⁹, ecc. Ma diventa amico anche di molte delle mogli dei suoi amici come Toni, moglie di Laâbi⁸⁰, Marie Cécile, moglie di El Maleh⁸¹, Danièle, moglie di François [Bott]⁸², Jémia, la moglie di Le Clézio⁸³, Amina, compagna di Yahia⁸⁴, Anne-Marie, moglie di Pierre C.⁸⁵.

L'affermazione di Tahar che segue spiega, inoltre, la sua idea di "amicizia condivisa", per cui egli si adopera per far divenire amici (o almeno far conoscere) fra loro i suoi amici per creare un nutrito gruppo (intorno a lui e a loro, "form[er] une bande, un petit club fermé qui donne chaud au cœur, d'une chaleur tempérée et égale, constante et simple"⁸⁶).

Ma passion pour l'amitié ne se contente pas de cultiver égoïstement ces relations. Ce que j'aime, avant tout, c'est de faire naître l'amitié entre mes différents amis. Ce n'est pas toujours possible, mais j'y arrive tant bien que mal⁸⁷.

J'aime partager, j'aime communiquer⁸⁸.

Manie persistante, en moi, qui consiste à partager la chaleur de l'amitié⁸⁹.

È così che lui, amico di Abdel, diviene amico di Laâbi, di Maurice Nadeau e François Maspero; ma egli stesso presenta, e si adopera per farli divenire amici, tutti i suoi amici e tutte le sue amiche a Edmond che ama ricevere a casa sua e avere tanti invitati ai suoi raffinati pranzi luculliani, da vero *pater familias*.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁸¹ *Ibid.*, p. 50.

⁸² *Ibid.*, p. 64.

⁸³ *Ibid.*, pp. 92-96.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 56.

Ma nel ventennio di amicizia con Edmond⁹⁰, di cui accenna pregi e difetti, Tahar confessa che i momenti in cui veramente si ritrovavano e si confrontavano, si criticavano, parlavano liberamente, ma intimamente erano quelli durante i quali erano da soli. Fulcro dei loro discorsi era la scrittura, la loro rispettiva scrittura: ciascuno dei due, infatti, apportava correzioni con la matita sui manoscritti dell'altro e criticava spietatamente a volte la dialettica espressa e altre volte il pensiero manifestato o la storia narrata. E ritiene che proprio tutto ciò abbia cementato la loro amicizia, così come ha permesso ad entrambi di maturare sia come individui sia come scrittori.

Stessa dinamica relazionale è quella che si sviluppa, anche a partire da un convegno di scrittori sulla produzione francofona ad Haïti nel 1987, con Jean-Marie Le Clézio, anche se si percepisce, leggendo, che quest'amicizia ha dei tratti più gioiosi e "moderni". Jean-Marie è descritto da Tahar come un uomo delizioso, quasi perfetto nei rapporti amicali come nella sua vita familiare, tutto ciò che lo riguarda è armonioso e scevro di sovrastrutture⁹¹.

Cosa che, invece, non accade con Jean Genet⁹², amico-non amico, presente-assente, distaccato, individualista, chiuso nelle sue ossessioni politiche, di poche parole e sempre richiedente qualche aiuto potente per assecondare i suoi capricci. In apparenza una roccia ma nella sostanza un fragile fanciullino, che nella fase finale del cancro che lo ha colpito, mentre continuava a bluffare con tutto il mondo, si mette a nudo con Tahar, il suo compagno Mohamed, Claude (Gallimard) e

⁹⁰ Edmond, come già Abdel e tutti gli altri amici e amiche, verrà sempre indicato solo con il nome senza il cognome; anche se per tutti verranno individualmente ricordati i paesi di origine o altre caratterizzazioni, che li rendono inconfutabilmente riconoscibili ad un lettore esperto. Tranne per Jean Genet e Jean-Marie Le Clézio che vengono citati con nome e cognome, oltre alle altre descrizioni delle loro caratteristiche essenziali. Ma colpisce anche leggere: "À Edmond, j'ai présenté mes amis. [...] J'étais pourtant content de présenter Edmond à Genet" (*Ibid.*, pp. 56-57). Dove Tahar, scrivendo "présenter Edmond à Genet" e non Genet a Edmond, visto che lo porta a casa di Edmond, evidenzia l'importanza che riconosce al famoso Genet (più conosciuto di tutti gli altri suoi amici).

⁹¹ *Ibid.*, pp. 91-96: "Réservé et pudique, il déteste le paraître, les conventions sociales, les mondanités et la foule. C'est un homme très attentif. Il sait écouter. L'échange, avec lui, est stimulant. C'est un plaisir simple et rare. [...] C'est quelqu'un qui refuse de faire effort pour entrer dans la vie littéraire. Il s'étonne de sa notoriété et n'en joue jamais" (*Ibid.*, pp. 94-95).

⁹² *Ibid.*, pp. 57-63.

Jacky; ritenendo quindi Tahar come un vero ed esclusivo amico, a cui non aveva mai manifestato il suo sentimento. E Tahar ricorda come sua grande lezione e monito da seguire l'unico consiglio che Genet gli ha dato sulla scrittura: "En écrivant pense au lecteur; sois simple. Il m'a appris que la simplicité était le signe de la maturité"⁹³.

A François⁹⁴, direttore di "Le monde des livres", dedica varie frasi di affettuosa ammirazione, perché rispetta l'amicizia, anche se ha un carattere spartano e autoritario, nella conversazione è brillante ma profondo.

L'anti-François è Fetah⁹⁵, un uomo che ama la tradizione, la famiglia e tutte le loro leggi condizionanti, quindi, ci tiene più al clan, alla famiglia che all'amicizia. E l'amicizia fra i due finisce drammaticamente per un debito contratto con Tahar mai più rimborsato.

Passando, poi, a descrivere Roland⁹⁶, le parole si affollano velocemente e quasi si sovrappongono per donare al lettore tutte le sfaccettature di questo poliedrico amico, ennesimo scrittore, dalla voce dissidente su ogni incongruenza sociale e limitazione della libertà individuale: "Il est pour moi bon analyste et bon conseiller"⁹⁷.

Originale è l'incipit della presentazione di Egi, l'italiano, suo traduttore ufficiale: "Chez Egi, la fidélité est à toute épreuve. L'amitié n'est pas dite, elle est vécue. Elle est présence. Il se méfie des mots. Il préfère les champignons, le vin et les liqueurs"⁹⁸. L'uomo molto generoso e molto creativo, l'architetto onnisciente, vero sapiente, che spazia dalla sua professione alla pittura, dallo scrivere proprie opere al tradurre le opere altrui; ottimo chef e sommelier, instancabile viaggiatore, sempre pronto a farsi nuovi amici, a ospitarli o farsi ospitare, amico di tutti, anche

⁹³ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 63-69. Dalle indicazioni François Bott.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 69-73. Colpiscono (p. 72) le frasi dicotomiche che Tahar scrive riguardo a questo pseudo-amico, come: "À y bien penser, nous avons peu de choses en commun. [...] Notre amitié était fondée sur un terrain affectif et familial où l'on pouvait tout se permettre. Mais la confusion entre l'amitié et les relations familiales est une erreur fondamentale. Il n'est pas exclu que nous redevenions un jour amis. [...]".

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 73-75. Facendo perno su verbi semplici univoci come *il aime*, *il déteste*, Tahar scrive un'enorme quantità di cose, azioni, persone, pensieri come complementi oggetto, riguardanti Roland, dandoci così una descrizione ampia di quest'amico, abbastanza atipico e sovversivo della morale corrente e dei suoi diktat; ma abbastanza ironico e simpatico: lo svizzero Jaccard (dal titolo del suo romanzo citato).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 75-76.

delle tante donne innamorate di lui, nonché dei suoi figli; ma la sua vita è governata dal disordine assoluto (tranne nell'amicizia, dove è molto attento) e da un enorme distacco per il denaro, a cui non dà valore, seppur lo spenda senza remore quando ne ha: "Egi est un fleuve d'amitié"⁹⁹.

Poi c'è Adil¹⁰⁰ che tiene informato Tahar sulle *banlieues* e sulle loro mode in evoluzione; gli egiziani Adel e Bahgat, in letteratura conosciuti con lo pseudonimo Mahmoud Hussein¹⁰¹, più che amici fra loro, sono gemelli, seppur uno ebreo e l'altro musulmano, uno scuro di pelle, l'altro chiaro, uno con la moglie inglese, l'altro con la moglie algerina, ma hanno una complicità e un'intesa perfetta che contagia anche gli altri e nel rapporto d'amicizia con Tahar sono fedeli, disponibili e trasmettono gioia.

Poi sinteticamente c'è Pierre A., "doux et précis"¹⁰², Pierre C., "l'ami méditerranéen"¹⁰³, Jean-Claude e Jean-Marc¹⁰⁴, due editori-scrittori, che si scambiano con Tahar la lettura delle proprie opere e lo criticano tutti insieme; il primo è un instancabile lavoratore, il secondo cela nei suoi occhi un segreto triste. E Jean-Marc, che è stato il primo editore di Vassilis, un altro scrittore, anch'egli amico di Tahar, dall'abbigliamento molto originale¹⁰⁵. E Vassilis ha presentato a Tahar il suo amico Charly, l'architetto-arredatore. Poi c'è Philippe L., il fotografo, che però gira il mondo. Mentre l'altro Philippe è un ottimo amico, che fin dalla sua prima comparsa sembra subito un personaggio tipico di un romanzo¹⁰⁶.

Altri due amici ventennali di Tahar sono Jean-Pierre e Marie-Pierre¹⁰⁷, degli scrittori, incontrati a Hautvilliers nel 1974 ad una riunione

⁹⁹ *Ibid.*, p. 77. Egi Volterraïn (pp. 75-80) nel 1999 verrà poi cancellato dalla lista degli amici di Tahar, anche se ora scrive: "Il m'a présenté à ses amis et à ses femmes. [...] Un peu timide [...] Egi ne connaît pas la rancune, ni l'esprit de vengeance. Il donne sans compter. [...] Il est à l'écoute de tous. [...] Toujours prêt à aider les autres, il ne demande jamais que l'on aide. C'est le contraire d'un égoïste, l'ennemi de la mesquinerie, l'ami du rire. [...] Nous nous connaissons très bien. [...] On peut dire que notre amitié a des bases solides" (*Ibid.*, pp. 78-79).

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 87-91.

¹⁰² *Ibid.*, p. 101.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 101-108.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 103-107.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 108. Infatti, Tahar lo ha messo nel suo libro *Les yeux baissés* (Paris, Seuil, 1991).

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 109.

di poeti francofoni, e con i quali vorrebbe fare un film e scrivere delle sceneggiature. "Homme merveilleux", amico sincero, fedele e generoso, anche se sempre in viaggio, René B. vende libri d'occasione ed è un appassionato bibliofilo¹⁰⁸.

E Tahar, dopo un elenco di varie tipizzazioni di amici, che ancora potrebbero essere ricordate, coglie l'occasione per dichiarare suoi amici i librai:

Pour un écrivain, faire une déclaration d'amitié à des libraires peut paraître incongru, ou opportuniste.

Le fait est que, très tôt, j'ai établi des relations, certes professionnelles, mais aussi amicales avec un certain nombre d'entre eux.

J'aime la librairie en tant que lieu. J'aime la main qui sert de lien entre l'écrivain et le lecteur. Le libraire est l'ami du livre; pas de tous les livres, mais de ceux qu'il considère assez pour les transmettre aux lecteurs. Les écrivains ont tort de ne pas fréquenter plus souvent ces lieux. Non pas pour voir si leurs ouvrages sont bien mis en valeur mais pour se rendre compte comment vit un livre, comment il circule d'une main à l'autre, comment on le feuillette, on en lit quelques lignes, puis on le repose à sa place, on l'abandonne sur le bout de la table, ou bien on décide qu'il sera l'ami de quelques nuits. [...]

Les libraires sont les messagers des nuits que d'autres ont consacrées à l'écriture, des matins que d'autres ont occupés à aligner des mots, à vivre avec des personnages. [...]

Ni ami décousu, ni ami disparu, le libraire est l'ami qui ne trahit jamais parce que le lien est matérialisé par un objet. Il se peut qu'il n'aime pas un livre en particulier mais, de par sa vocation, il aime le livre ne général. Si cette amitié n'est pas personnelle, elle est liée à une intimité originelle: celle de la solitude de l'écriture¹⁰⁹. [...]

E proprio riguardo alla scrittura Tahar confessa che egli ha cominciato a scrivere dopo aver letto *Ulysses* di James Joyce, che reputa suo grande amico perché da scrittore, oltre a dargli l'input, gli è stato vicino, facendogli compagnia e allontanandolo dalla rude realtà in cui trascorrevano i suoi giorni, durante il periodo della formazione.

Come considera suoi amici (e anche nostri amici) tutti gli scrittori che con le loro opere gli e ci hanno fatto trascorrere tanto tempo in-

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 111-112.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 118-120.

sieme, provocandoci tante emozioni e pensieri e ricorda in particolare Nietzsche, Rimbaud e Juan Rulfo¹¹⁰.

Une bibliothèque est une chambre d'amis. Ce sont des amis qui m'entourent et me donnent l'hospitalité. Une maison sans bibliothèque est une demeure sans âme, sans esprit, sans amitiés. Les livres – peut-être pas tous les livres –, quand ils sont rangés, semblent vous observer, ou vous appeler. Ils attendent. Quand une main s'approche d'eux, ils se penchent vers elle¹¹¹.

Ma riconosce anche ai cineasti, che con le loro storie ci permettono di sognare e di calarci in realtà altre trascorrendo ore di grande intimità, il riconoscimento di amici. E per lui Federico Fellini è il suo più grande amico.

E dopo aver scritto "Ceux qui ont manqué du sens de l'amitié restent des amis, des amis dans le souvenir. Être tolérant est un principe [...] la fidélité, c'est cela l'amitié, et c'est rare"¹¹², nel 2003, Tahar ripubblica integralmente il testo *La soudure fraternelle/Éloge de l'amitié* con le edizioni Seuil con il titolo *Éloge de l'amitié, ombre de la trahison*, aggiungendo il capitolo *Ombre de la trahison*, suddiviso in due capitoli: *Les blessures de l'amitié sont inconsolables* e *De la trahison*¹¹³.

In contraddizione con i tantissimi amici che ci ha presentato ed enumerato nell'"elogio dell'amicizia" nell'incipit di questa nuova parte aggiunta, Ben Jelloun scrive:

L'amitié est rare, très rare, d'où son aspect précieux et marquant. On arrive à la fin de la vie et on essaie de compter ceux que l'on considère comme des vrais amis, ceux dont la fidélité a été sans faille, ceux qui vous ont aimé tel que vous êtes sans vous juger ni essayer de vous échanger¹¹⁴.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 120-121.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 121.

¹¹² *Ibid.*, p. 123.

¹¹³ T. Ben Jelloun, *Éloge de l'amitié*, Paris, Seuil, 2003 (*Ombre de la trahison*: pp. 127-131 *Les blessures d'amitié sont inconsolables* e pp. 133-139 *De la trahison*). Inoltre, in questa nuova edizione cambia anche la veste tipografica, che giocando su due colori, nero e rosso, su fondo grigio chiaro maculato presenta il disegno di un uomo ad occhi chiusi (posto in orizzontale) di Gianpaolo Pagni; forse ad indicare iconicamente che un tradimento di un amico può distruggere, annientare un uomo.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 127.

Anche perché in questo lasso di tempo, dal 1996, data di pubblicazione di *Éloge de l'amitié*, e il 2003, molti degli amici annoverati nel testo da Tahar non sono più suoi amici, per distacchi silenziosi o per "baruffe" eclatanti, come, per esempio con Egi. Ma senza dare spiegazioni, né tantomeno descrivendo gli eventi che hanno portato a tali rotture amicali, nell'incipit dell'ultimo capitolo sul tradimento, scrive che malgrado siano trascorsi dieci anni da quando ha elogiato l'amicizia e descritto i suoi amici, anche se alcuni fra essi lo hanno tradito, hanno negato e infangato il sentimento dell'amicizia, egli non ne farà mai i nomi e da parte sua lui non rinnega l'amicizia, e dirà che "ne retire rien de ce que j'ai écrit"¹¹⁵ su di loro, perché continua a credere in questo legame unico, superiore a tutti, e la colpa del fallimento, e quindi del tradimento, è stata una libera scelta degli altri, che hanno obnubilato le proprie coscienze con la più vergognosa mediocrità e vigliaccheria per dei loro fini utilitaristici. E continua a pensare che: "L'amitié est cette « convenance des volontés », cette liberté vécue comme elle vient, sans qu'on se force ni se contraigne"¹¹⁶.

E Tahar, sentendosi vittima di queste amicizie finite e quindi ferito nelle sue aspettative, ribadisce il valore che attribuisce all'amicizia (almeno concettualmente!) e ricorda che l'essenza primaria dell'amicizia è la fedeltà¹¹⁷ e "la trahison c'est manquer à la foi donnée à quelqu'un"¹¹⁸ perché "l'amitié est un mariage entre les âmes"¹¹⁹ e il tradimento, come già scriveva Jeremy Taylor (che cita per dare maggiore credibilità e autorevolezza al suo pensiero) è l'"adultère d'amitié"¹²⁰. Ma mentre l'adulterio, in genere, amoroso o sessuale, è prevedibile o paventabile, anche se fa parte del non detto, giacché in una coppia abitualmente entrano in gioco tanti fattori come la noia, l'abitudine, l'usura, i conflitti caratteriali e le scaramucce, in un legame d'amicizia, non essen-

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 127: "La fidélité, c'est-à-dire la constance dans la confiance, cette présence qui ne doit jamais faire défaut".

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 128. E continua: "On agit contre quelqu'un à qui on devait fidélité, souvent par intérêt, ou par jalousie, par vengeance, par mesquinerie. Toutes ces notions sont non seulement étrangères à l'amitié, mais sont sa négation absolue".

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*: "L'évêque anglican Jeremy Taylor (1613-1667) [...]: la trahison et la violation d'un secret constituent les adultères d'amitié et dissolvent l'union entre les amis".

doci tali presupposti, e avendo come pietra miliare la fedele sincerità, il tradimento e l'adulterio non possono esistere. Ma mentre il dolore per l'adulterio o il tradimento amoroso con il tempo si attutisce, la ferita del tradimento di un amico è indelebile¹²¹ e non si rimargina mai¹²² perché "un ami, un vrai ami ne se remplace pas"¹²³. Poi, riprendendo il concetto che gli è tanto caro, e che ha più volte espresso in tutto il libro, Tahar scrive "l'amitié est un état de grâce apaisé et apaisant. [...] Il faut du temps pour atteindre cet état où le plaisir vient de la gratuité et de l'absence de quelque intérêt que ce soit"¹²⁴. E, se nell'amicizia si intromette un qualche interesse, qualche "élément impur", crolla tutto, come già affermavano Seneca ("L'amitié née de l'intérêt à court terme meurt avec lui"¹²⁵) e La Bruyère ("Il est doux de voir ses amis par goût et par estime, il est pénible de les cultiver par intérêt: c'est solliciter"¹²⁶). Ma Tahar, a supporto di questa sua tesi, dove si percepisce tutto il suo *pathos* riporta anche la massima della Yourcenar: "Notre grande erreur est d'essayer d'obtenir de chacun en particulier les vertus qu'il n'a pas et de négliger de cultiver celles qu'il possède"¹²⁷, e, come un proclama, scrive: "La perfection n'est pas humaine, en revanche la vertu de l'amitié, ce « soleil du monde » (Cicerone), est le propre de l'homme"¹²⁸.

Ragion per cui "la trahison de l'amitié est une forme silencieuse du meurtre. [...] Le traître commet un crime sans grand risque. [...] La trahison est le crime symbolique par excellence"¹²⁹, giacché il traditore si conquista dapprima l'amore e la fiducia della vittima prescelta, poi

¹²¹ *Ibid.*, pp. 129-130: "L'absence de conflit pervers et d'intérêt dissimulé est le fondement même de l'amitié. Une amitié trahie est une blessure insupportable parce qu'elle ne faisait pas partie de la conception et de la nature de la relation, laquelle est une vertu et non pas un arrangement social ou psychologique. Elle est vécue comme une injustice, blessure incurable. On ne comprend pas et on s'en veut d'avoir donné le bien le plus précieux à quelqu'un qui ne le méritait pas ou qui n'a pas compris le sens et la gravité de ce don. On s'est trompé et on a été trompé".

¹²² *Ibid.*, p. 138: "Je continue de penser que les blessures d'amitié ne se renferment jamais".

¹²³ *Ibid.*, p. 130.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 128-129.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 130.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 134-135.

conosciute le debolezze, le angosce e i pensieri, colpisce diabolicamente, senza versare sangue, dal didentro e commette un omicidio nefasto, un crimine ispirato dal Grande Male per ipocrisia e gelosia. Perché l'uomo geloso, secondo Tahar, è divorato dall'invidia, che diventa odio, dal voler essere al posto dell'altro con i suoi successi fino ad ammalarsi per la sofferenza psicologica; solo la sfortuna di chi egli disperatamente ammira può calmarlo¹³⁰, può non farlo sentire un fallito perché non è riuscito a fare ciò che al contrario è riuscito a fare l'amico.

Inoltre, spiega con articolati ragionamenti che il tradimento di un amico è determinato dalla gelosia e dall'invidia (grande peccato per un musulmano, ma ricorrente e previsto nei testi sacri) verso l'altro, allorché uno dei due si realizza e acquisisce quella serenità e sicurezza di sé, odiosa all'altro perché, questi non accettandosi, vede il cosiddetto amico irraggiungibile e quindi il suo odio nutre il progetto criminale del tradimento verso l'amico, carpendone ogni segreto e pensiero per colpirlo nei suoi punti deboli che ben conosce. Ma tutto ciò non rende felice il traditore, che ormai privo del grande dono che aveva, cioè l'amicizia, e con il disprezzo dell'amico, resta nella sua castrante miseria morale e solitudine emozionale. Dunque, Tahar scrive sul tradimento tutta questa parte aggiuntiva e perché profondamente sofferente nell'animo si serve della scrittura per palesare tutto il suo dolore sia per liberare analiticamente la sua psiche¹³¹ e, nel contempo, per veicolare il suo messaggio di sofferenza e di risentimento agli interessati, senza con essi proferir parola direttamente, giacché non si meritano più una sua parola.

E per profondo odio questo uomo mediocre, se non squallido, pensa di essere più forte e potente della fortuna e dello stesso destino e cerca di provvedere ad arginare, mortificare e "uccidere" la sua vittima, che mai e poi mai riuscirà a curare o rimarginare o superare le ferite prodotte dall'amicizia di amici sbagliati, ipocriti, falsi e cattivi, proprio come è capitato a lui.

Sicuramente sorprende, solo un anno dopo, nel 2004, il titolo che Tahar sceglie per il suo nuovo romanzo, *Le dernier ami*¹³², dove sin dal

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 135-138.

¹³¹ Cfr. C. Musatti, *Curar nevrotici con la propria autoanalisi*, Milano, Mondadori, 1987.

¹³² T. Ben Jelloun, *Le dernier ami*, Paris, Seuil, 2004. Romanzo che porta in copertina un disegno, sempre di Gianpaolo Pagni, di un uomo che legge una lettera su un fondo verde

titolo il lettore comprende che lo scrittore ha ben chiaro ormai che forse il vero "amico" in una vita non è più di uno e ove risulta molto chiaro che Tahar ha cambiato la sua ottica riguardo alla tematica e, focalizzandosi su una storia d'amicizia trentennale fra due marocchini, politicamente perseguitati, colti, istruiti e specializzati all'estero, Ahi e Mamed, afferma implicitamente che in ogni rapporto d'amicizia che finisce bisognerebbe conoscere i due punti di vista degli interessati per poter accedere alla verità, ed essere così in condizione di capirne le reali e vere motivazioni, e non soltanto quelle apparenti e circostanziali. Infatti, quelle che sembrano le cause scatenanti della rottura dell'amicizia trentennale tra Ahi e Mamed, quali l'incompatibilità dei caratteri delle mogli e delle discussioni per soldi, risultano, poi, irrisorie e fittizie dalla lettera-confessione, ove le delusioni di ognuno, le frustrazioni individuali per la politica del Marocco ma anche per le loro carriere professionali, le castrazioni dei loro sogni e delle loro libertà (anche quando emigrano illusi per poi ritornare alle loro radici nel paese d'origine), invece di rinsaldare, di unire, di rendere le loro voci un'unica voce all'unisono, li zittiscono, creano dei filtri spessi e insormontabili, lasciandoli nel loro "vuoto interiore" che ciascuno con qualche artificio cerca di colmare in apparenza. Come, ad esempio, Mamed con le sue innumerevoli sigarette che consciamente e inevitabilmente lo portano a una morte prematura.

Difatti il testo, che inizia con l'ultimo atto della storia, cioè la lettura dell'ultima lettera, postuma, dell'amico Mamed ad Ali, si articola in tre parti: la prima con la narrazione di Ali dell'evoluzione dell'amicizia con Mamed e la descrizione di ricordi, storie, idee che li hanno legati per trent'anni¹³³; la seconda parte¹³⁴ con Mamed che ripercorre le tappe salienti di questa amicizia, mettendo a nudo la sua anima e spiega le motivazioni validissime che lo hanno spinto a dire determinate parole e ad agire così come ha fatto e che proprio perché conosce l'importanza inoppugnabile delle parole affida la verità a parole sentite: "Il avait

acqua leggero (e il colore lascia adito alla speranza) con una serie di rombi piccoli scuri, fra marrone e verde, a mo' di greca di mosaico marocchino (forse proprio a localizzare la lettera).

¹³³ *Ibid.*, pp. 9-75.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 77-133.

l'habitude de dire : les mots ne mentent jamais ; ce sont les hommes qui mentent ; moi, je suis comme les mots!"¹³⁵. Scrive una lettera, postuma, ad Ali ma in questa narrazione circolare, che prende vita dall'arrivo della lettera¹³⁶ e che termina con la lettera¹³⁷, lo scrittore, avendo compreso l'enorme difficoltà per una coppia di amici di salvaguardare il loro legame, per niente scontato, non così facile da costruire e sempre più raro, per descrivere questa lunga amicizia sceglie una polifonia di voci narranti, sfaccettature dello stesso prisma. Infatti, oltre a quelle degli interessati, nella terza parte c'è la voce dell'amico di entrambi, Ramon¹³⁸, che da testimone, estraneo alle parti, racconta i suoi ricordi rispetto a questa amicizia che osservava e un po' invidiava.

Tahar, attraverso questa scelta narrativa e il titolo scelto, evidenzia il suo processo di maturazione rispetto all'amicizia nel vissuto, non più chiuso in stereotipi letterari o in rapporti superficiali, e giustappunto afferma che Mamed è l'ultimo amico perché per considerarsi amici veri occorre molto tempo; ognuno entra nel rapporto d'amicizia con il suo carattere e la sua storia personale e può vivere e avere una visione diversa dello stesso evento. Bisogna condividere non solo gli interessi e i pensieri ma anche le scelte e non litigare o abbandonarsi alla prima difficoltà o all'ennesima scaramuccia. Ecco perché un'amicizia che abbia queste caratteristiche è molto rara e forse anche unica in una vita, così si spiega la denominazione/titolo, *le dernier ami*, per l'amico morto.

Le dernier ami rappresenta, dunque, la degna conclusione di una lunga e densa riflessione, intrapresa nel 1994 con la pubblicazione de *La soudure fraternelle* e continuata nel 2003 ne *Éloge de l'amitié, ombre de la trahison*, sul tema dell'amicizia, un percorso fatto di progressiva maturazione e consapevolezza attraverso il quale il lettore penetra nell'evoluzione dei rapporti amicali che hanno contraddistinto l'esistenza di Tahar Ben Jelloun che crea, plasma e modifica il suo discorso sull'amicizia in funzione delle esperienze e dello scorrere del tempo.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 143-148.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 135-142.



ANDREA PEZZÈ
Università di Napoli L'Orientale
apezze@unior.it

SINTAXIS DEL CUERPO EN *MANDÍBULA* DE MÓNICA OJEDA

Introducción

La literatura de Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) comparte lugar y visibilidad con escritoras que se están poniendo en el centro de la literatura en castellano –no solo en América Latina– y que experimentan propuestas literarias (de alguna forma) parecidas, en particular alrededor de géneros tales como el fantástico, el gótico, o simplemente el grotesco *cuir* o cierta literatura espeluznante: en otras palabras, una literatura *weird*¹. Sin proponer ahora un listado de nombres excelentes ni hablar de rupturas o fisuras ni de nuevas jerarquías literarias, podemos decir que estos autores y estas autoras proceden tanto de países ya afirmados en el mercado editorial mundial –y por lo tanto con una mayor circulación económica y un elevado interés de académicos especializados–, como de áreas “marginales”, con economías de menor envergadura. Junto con la argentina Mariana Enríquez y la mexicana Valeria Luiselli, también destacan escritoras bolivianas –Liliana Colanzi y Giovanna Rivero–, salvadoreñas –Claudia Hernández y Jacinta Escudo– y ecuatorianas, entre ellas María Fernanda Ampuero y el caso que nos convoca, Mónica Ojeda.

A parte el dato de la presencia de autoras procedentes de países que normalmente no entran en la circulación global del libro –esto quiere decir que no son leídos ni conocidos por el “público”, lo cual, a pesar de las ideologías, es un hecho–, estas autoras nos parecen fundamentales por unas cuantas razones. En primer lugar, por ofrecer un aporte

¹ Usamos el término según la propuesta de M. Fischer, *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. de Vincenzo Perna, Roma, Minimum Fax, 2018.

a la representación y a las reivindicaciones de las mujeres y, desde este punto de vista privilegiado, por poner de relieve realidades aún más excluidas: la marginalidad urbana en Mariana Enríquez, el cuerpo *cuir* en Gabriela Cabezón Cámara, la cultura indígena en Liliana Colanzi (y en la última colección de cuentos de Mónica Ojeda, *Las voladoras*, de 2020), los migrantes en Valeria Luiselli etc. En general, contribuyen al cuestionamiento del patriarcado (*Nefando*, novela de Mónica Ojeda de 2016, es una larga pesadilla que gira alrededor de este asunto) y a la refutación de la estructura clásica de la familia.

En tercer lugar, y este es el eje teórico del presente trabajo, todas estas autoras valoran ciertos géneros (dichos) populares y permiten la (re)lectura de autoras latinoamericanas de primera envergadura que normalmente vienen desatendidas por la crítica. Así, al practicar el género fantástico –o derivados como el gótico o el horror– ponen en el centro de su mirada literaria la herencia de escritoras como Silvina Ocampo o Amparo Dávila, por citar dos de ellas.

Objetivo de este artículo es detectar la relación entre la concepción del horror en *Mandíbula* de Mónica Ojeda y las formas (Michel Foucault diría los “discursos”) de la organización del poder en la modernidad. En general, el eje metodológico se centra en la posibilidad de fijar la relación entre las formas narrativas –las sintaxis de los géneros modernos– y los principios que constituyen la biopolítica o la gubernamentalidad. Estos se asientan en las teorías de Michel Foucault e integran las propuestas de diversos autores, entre ellas el “estado de excepción” de Giorgio Agamben², la *immunitas* de Roberto Esposito³, el “biopoder” de Toni Negri y Michael Hardt⁴ o, desde una perspectiva decolonial, la versión de Achille Mbembe del concepto de “necropolítica”⁵. En esta investigación no se pretenden deducir los contenidos biopolíticos o gubernamentales propios del horror que *Mandíbula* reproduce, sino evidenciar la correspondencia entre la sintaxis fundamental del género y los estudios sobre las

² G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995 e Id., *Stato di eccezione: homo sacer II*, vol. 1, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

³ R. Esposito, *Immunitas*, Torino, Einaudi, 2004.

⁴ A. Negri, M. Hardt, *Impero*, Milano, Rizzoli, 2003.

⁵ A. Mbembe, *Necropolítica*, ed. de Elisabeth Falomir Archambault, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011.

prácticas⁶ de gobierno de la modernidad tanto en Foucault como en los mentados aportes teóricos (de Agamben, Esposito etc.) sobre las fisuras, las grietas, que el filósofo francés no pudo o no quiso resolver.

El planteamiento teórico más general, del cual se deja constancia aquí, es que todo género moderno tiene cierta relación con las prácticas de la gubernamentalidad. En este sentido, por ejemplo, el género policial, en particular en su vertiente negra, representaría tanto una historia social sobre cuerpos desechables (las víctimas de las dinámicas del capitalismo, los restos sociales) como una narrativización que Toni Negri y Michael Hardt incluyen en el paradigma de la “diferencia categorial entre biopolítica y biopoder”⁷, donde los dispositivos de dominación (en particular en el trabajo) fundamentan el concepto de biopoder y la biopolítica es “la formación de tejidos sociales constituyentes que establecen líneas de fuga a esta dominación”⁸. En el caso de la literatura policial, el detective es el dispositivo literario que posibilita esta representación. El sabueso habita el intersticio entre la protección de la vida y el gobierno soberano sobre la vida y, como el *homo sacer* de Agamben⁹ o el *pharmakos* de Derrida¹⁰, es la víctima y el chivo expiatorio. Su experiencia nos restituye la versión oficial de la narratividad del cuidado sobre el cuerpo en el liberalismo y al mismo tiempo su negación. Hay más, en el género policial la justicia no depende del Estado, sino que se da fuera o hasta en contra de él. La víctima también es un *pharmakos* o un *homo sacer*: expulsado de la vida colectiva, es el testigo de una sociedad culpable. En palabras de Northrop Frye, “[t]he *pharmakos* is neither in-

⁶ Santiago Castro Gómez estima la diferencia entre acción política y práctica gubernamental en Foucault: “[e]s por eso que para Foucault la racionalidad opera como *condición de posibilidad* de la acción. Ya veremos como en sus cursos de 1978 y 1979 Foucault no se interesa por la *acción política* sino por la *racionalidad política*. Es decir que su pregunta no indaga por la legitimidad del Estado o por la irracionalidad del gobernante, sino por la racionalidad que se hace operativa en las prácticas de gobierno”. S. Castro-Gómez, *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*, Bogotá, Siglo del Hombre/Pontificia Universidad Javeriana/Universidad de Santo Tomás, 2010, p. 31. El estudio del colombiano sobre la teoría foucaultiana sirve en este trabajo como instrumento hermenéutico fundamental.

⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, cit., p. 41.

¹⁰ Cf. H. Herlinghaus, *Narcoepics. A Global Aesthetics of Sobriety*, London, Bloomsbury, 2013, p. 23.

nocent nor guilty. He is innocent in the sense that what happens to him is far greater than anything he has done provokes, like the mountaineer whose shout brings down an avalanche. He is guilty in the sense that he is a member of a guilty society, or living in a world that such injustices are an inescapable part of existence”¹¹.

1. Lo abyecto en *Mandíbula*

La trayectoria literaria de Mónica Ojeda empieza –a excepción de unos poemas anteriores– en 2014 con la publicación en La Habana de la novela *La desfiguración Silva* que luego se vuelve a editar en Ecuador en 2017 por la editorial Cadáver Exquisito. Las novelas más conocidas son *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), ambas publicadas en España por Candaya. En 2020 publica otro libro de poemas, *Historia de la leche*, y la citada colección de cuentos *Las voladoras*, en la que aparece también “Caninos”, el relato que Ojeda presentó en la segunda edición del certamen literario Bogotá 39 (2017).

En relación con *Mandíbula*, el objetivo es reconocer en la sintaxis del género de horror cierta representación de las dinámicas modernas de gestión soberana de los cuerpos. Para demostrar la relación entre estructura del género y representación de las prácticas de gobierno, necesitamos entender si puede existir un nexo también entre las prácticas de gobierno de los cuerpos y el paradigma de conceptos que relacionamos con la abyección, uno de los *topos* literarios del horror. Consideramos entonces las categorías de la abyección según los estudios de Julia Kristeva y, a raíz de este mismo estudio, evaluamos la posibilidad de vincular estos *topos* con los discursos sobre la gubernamentalidad de los cuerpos¹².

En primer lugar, esta novela favorece una lectura biopolítica ya que la mayoría de la historia transcurre en una escuela secundaria de la élite ecuatoriana¹³, el Colegio Bilingüe Delta *High-School for Girls*, colegio

¹¹ *Ibidem*.

¹² De hecho, Julia Kristeva escribe que: “Se empieza a conocerlo después de tanto ‘formalismo ruso’ y de muchas biografías confiadas en el diván: el relato es [...] el intento más elaborado, después de la competencia sintáctica, de situar un ser hablante entre sus deseos y prohibiciones, en suma, en el seno del triángulo edípico”. Cf. J. Kristeva, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 2004, pp. 185-186.

¹³ Esta afirmación no está exenta de dudas y perplejidades. Al comienzo de la novela se lee: “[d]e repente, el frío empezó a temblarle las manos y comprendió que estar

privado del *Opus Dei*. En la escuela (en general, uno de los dispositivos centrales en las teorías de Foucault), lo más evidente es la posición subalterna de la profesora de lengua y literatura inglesa Miss Clara con respecto a sus alumnas: “los padres de las chicas pagaban una pensión mensual que duplicaba su sueldo anterior y que se hacía evidente en cada detalle del mobiliario”¹⁴.

Hay otro momento de la historia que nos permite reflexionar sobre el elemento disciplinario en la sociedad jerárquica que Ojeda representa y que tiene que ver con la retórica de las prácticas gubernamentales. Miss Clara ha sido víctima de un secuestro por parte de dos estudiantes, Malena Goya y Michelle Gomezcoello, cuando era docente en una escuela pública:

“Las dos chicas estaban a punto de perder el año en su materia”, dijo la defensa durante el juicio. “Las dos chicas se vienen de hogares conflictivos”. Clara sabía qué tipo de chicas eran porque tenían un comportamiento apacible y porque solían pasar desapercibidas entre sus 45 compañeros de aula. “Las dos aseguran haber sufrido *bullying* durante las clases de Lengua y Literatura”. Faltaban a menudo, no entregaban las tareas y copiaban durante las lecciones. “La pregunta es, su señoría, si estas dos chicas habrían hecho lo que hicieron si el colegio las hubiese hecho sentirse incluidas, es decir, si se hubiese preocupado por ellas en lugar de ignorarlas”¹⁵.

Los comentarios de las actuales compañeras de trabajo de Miss Clara reproducen una visión de la otredad social que oscila entre la pena, la culpa y la teratología. En la retórica pública, a la escuela se le atribuye el papel de panacea de los males sociales, aunque la sociedad misma se esté desmoronando. Además, los valores éticos que la escuela tendría que transmitir son totalmente hipotéticos en la sociedad peligrosa del

fuera de Guayaquil era flotar dentro de un espacio vacío suspendido en el que no podía proyectarse” (2018: 12). Sin embargo, la ciudad portuaria ecuatoriana no vuelve a mencionarse jamás en la novela y solo se alude a una geografía de volcanes. A pesar del sucesivo tono alusivo, el topónimo nos impide localizar la historia de la novela en una genérica y arquetípica sociedad latinoamericana (con sus élites poderosas y sus subalternidades). Aprovecho la ocasión para enmendar este desacierto en otro artículo mío sobre la obra de Ojeda (A. Pezzè, *El sistema literario de Mónica Ojeda*, en “Orillas”, 9, 2020, pp. 45-63 (p. 55).

¹⁴ M. Ojeda, *Mandíbula*, Barcelona, Candaya, 2018, p. 44.

¹⁵ *Ibid*, p. 234.

*homo oeconomicus*¹⁶. En opinión de Deleuze, “las tecnologías del liberalismo no favorecen la proliferación de instituciones disciplinarias, sino la *modulación de la conducta de los sujetos* en ‘espacios abiertos’ [...]. No se interviene sobre los cuerpos directamente, sino sobre su ‘medio ambiente’ [...] que favorece la autoregulación de la conducta”¹⁷. En otras palabras, la escuela no construye una ciudadanía, sino que atribuye a cada cual su papel social, emotivo y jerárquico (en términos de clases, género, sexuales etc.).

A pesar de esta primera argumentación, que incluye una lectura política de *Mandíbula*, se reitera la necesidad de mirar hacia una “narrativa de la gubernamentalidad” no en el fondo de la novela sino en la *dispositio* de los elementos literarios y en los instrumentos narrativos empleados. Desde este punto de vista, se reitera el planteamiento metodológico y teórico del artículo. Este análisis pretende situar *Mandíbula* en el cruce entre dos teorizaciones: la primera coincide con el ensayo de Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* (1980), y permite determinar el nexo entre reconocimiento de las pulsiones arcaicas, organización social y narración; la segunda, vinculada a la teorización de las prácticas de gubernamentalidad en la obra de Foucault, posibilita la lectura de la gramática del biopoder y de la biopolítica en la novela de horror.

El ensayo de Kristeva tiene profundas reverberaciones en la novela de Mónica Ojeda básicamente por la representación de lo abyecto en relación con la maternidad y la tentativa de articular lingüísticamente esta abyección, de significar y de semiotizar la expulsión y el rechazo, lo que Kristeva define como la “identidad significable”¹⁸.

En resumidas cuentas, *Mandíbula* es la historia, construida por fragmentos narrativos, de la relación entre Miss Clara y algunas estudiantes suyas, un grupo de muchachas de dieciséis o diecisiete años que ocupa por las tardes un edificio deshabitado donde se aventuran en juegos con castigos peligrosos e inventan historias de terror. En particular dos de ellas, mejores amigas, Annelise y Fernanda, son las más atrevidas del grupo y lideran la pandilla.

¹⁶ M. Foucault, *Nascita della biopolitica*, trad. it. de Mauro Bertani y Valeria Zini, Milano, Feltrinelli, 2005.

¹⁷ Cf. S. Castro-Gómez, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 278.

Miss Clara y Annelise (aparentemente también Fernanda) comparan la posición de lo abyecto según las categorías que Kristeva investiga en su ensayo. Para la filósofa, la expulsión del cuerpo de la madre y la consiguiente separación supone la incorporación de una madre devoradora sin la posibilidad de significarla. Dicha incorporación traumática se revelaría luego con la expulsión de elementos corporales (orina, sangre, menstruó etc.) que definen lo abyecto:

Ya que en la identificación fallida con la madre y con el padre, ¿qué le queda para mantenerse en el otro? Nada más que incorporar una madre devoradora, a falta de haber podido introyectarla, y gozar de aquello que la manifiesta, a falta de poder significarla: orina, sangre, esperma, excremento. Vertiginosa escenificación de un aborto, de una auto-parición siempre fracasada y que debe empezar de nuevo infinitamente, dado que la esperanza de renacer está soslayada por el clivaje mismo: el advenimiento de una identidad propia demanda una ley que mute, mientras que el goce exige una abyección cuya identidad se ausenta¹⁹.

Desde este principio, lo abyecto sería el sujeto que no se identifica con el proceso de separación y, por lo tanto, no logra llenar de sentido el proceso mismo y su identidad. Esto se ve perfectamente en las causas de los trastornos mentales de Miss Clara. La personalidad neurótica hondamente martirizada de la docente depende de la relación tóxica que tenía con su madre antes de su muerte. Miss Clara tenía pulsiones incestuosas hacia ella como “cuando intentó entrar –sin su permiso– en la boca de su madre con un beso que ella rechazó golpeándola”²⁰. Al morir la madre, la hija empieza de pronto a vestirse y a portarse como ella. Por su parte, la madre rechaza la abyección de la hija de una forma humillante, tildándola de “becerra”, “rata” y más insultos. También las chicas padecen las relaciones conflictivas con las propias madres: la de Annelise porque la ignora o la odia; la de Fernanda teme a su hija por la sospecha de haber sido la causante de la muerte de su hermano pequeño cuando niña. Las dos adolescentes se están aproximando a la adultez: la abyección se da en este caso a través de la expulsión del mens-

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

²⁰ M. Ojeda, *Mandíbula*, cit., p. 47.

truo, elemento corporal que más relaciones conceptuales tiene con “la madre” y la “renovación”. En la cita siguiente, por ejemplo, Fernanda expone este concepto a su psicoanalista.

Las menstruaciones pueden ser muuuy [sic] *creepy* según la atmósfera, you know?, como cuando Anne[lise] y yo jugábamos a que teníamos un monstruo devorador en nuestros úteros, aunque no es un buen ejemplo porque eso nunca nos dio miedo. Nosotras sabíamos bien lo que era la menstruación, pero lo *creepy* no se trata de saber o no saber, sino del ambiente en donde suceden las cosas que son, no sé, naturales²¹.

El menstuo es un elemento arcaico, cargado de significados rituales. De hecho, Annelise inventa, gracias a su fervorosa imaginación literaria, el Dios Blanco, una deidad de horror cósmico (o blanco, como escribe la chica) sobre la cual las jóvenes empiezan un culto en el edificio deshabitado donde se reúnen (una reminiscencia de los mitos de Cthulhu de Lovecraft, en particular por su esencia totalmente literaria). El Dios Blanco –conceptualización de la adolescencia y del comienzo de la regla– sería entonces la significación de la definitiva expulsión de las muchachas del cuerpo de la madre y la monstruosidad de este cambio, el fracaso de la esperanza de volver a nacer (Kristeva) y la incorporación de la madre devorante²²:

Los primeros hombres veneraban a estos seres porque los temían. Todas las religiones fueron construidas sobre el miedo y el miedo lo llamaron “Dios” para nombrarlo y suplicarle clemencia. Por eso (porque Dios es miedo) llamo Dios Blanco a la blancura que se manifiesta en la edad blanca. ¿Qué opina? Mi teoría podría convertirse en un relato lovecraftiano que no tuviera nada que envidiarle a los mejores imitadores del género²³.

²¹ *Ibid.*, p. 249. Devoración y menstuo es un binomio que encontramos a menudo en J. Kristeva, *op. cit.*, p. 109.

²² Con respecto a la cita, y para no problematizar el texto, destacamos la referencia a la devoración que en la novela de Mónica Ojeda es evidente desde el título, clara referencia lacaniana. Cf. J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi*, ed. de Antonio di Ciacchi, trad. it. de id. y Lieselotte Longato, Torino, Einaudi, 2001, p.137.

²³ M. Ojeda, *Mandíbula*, cit., p. 211.

En esta elucubración del Dios Blanco, la abyección es la sexualidad con la que Annelise y Miss Clara interpretan desde posiciones opuestas (de inclusión en esta y de exclusión en la primera) su condición; esa sexualidad abyecta que en Miss Clara se da a través de la “penetración de la madre” (inclusión) y en Annelise a través de la mutilación y de las heridas que Fernanda, bajo petición de la misma amiga, le inflige. El Dios Blanco, en cualidad de deidad de la potencia, es expresión de la violencia de los adultos a la que las chicas de la alta burguesía se están aproximando: brutalidad social y familiar que se institucionaliza – se gobierna– a través de la religión: “[e]n esto se origina mi teoría: en el horror a un tiempo de los cuerpos que los convierte en posibles detonadores de los impulsos más desenfrenados y violentos”²⁴. Las características del Dios Blanco convergen en la verbalización del pánico, del miedo a la adultez o a la ruindad: la significación de la irracionalidad primordial se exhibe en la falacia del autogobierno.

2. Gubernamentalidad y biopolítica en *Mandíbula*

En opinión de Julia Kristeva, la abyección supone la necesidad de gestionarla, de situarla en un horizonte significable que otorgue inteligibilidad a las pulsiones arcaicas y así insertarlas dentro de la (pretendida) racionalidad de los roles sociales. Según Kristeva, los ritos y las narraciones que constituyen lo sagrado “en especial aquellos relacionados con la *impureza* y sus derivados en diferentes religiones– un intento de *codificar* ese otro tabú que los primeros etnólogos y psicoanalistas consideraron que presidía las formaciones sociales: al lado de la muerte, el *incesto*”²⁵. Los “discursos” rituales apotropaicos organizan también los papeles de los participantes en el rito. Por esta razón, Kristeva explica que la interdicción del incesto no es solo una cuestión significativa, sino que cumple la función social de una rudimentaria reglamentación biopolítica –el horror de la endogamia– y un principio de la eugenesia. De ahí que lo más elemental e inmediato sea la legislación del papel de la mujer, tanto desde un punto de vista simbólico como social.

²⁴ *Ibid.*, p. 213.

²⁵ *Ibid.*, p. 80. A continuación se lee: “[...] en particular los mitos, son una elaboración ulterior, en los niveles de la simbolicidad, de la interdicción que pesa sobre el incesto y que funda la función significativa al mismo tiempo que el conjunto social”. J. Kristeva, *op. cit.*, p. 80.

Encabeza este capítulo una cita de Georges Bataille (de *L'abjection et les formes misérables*, 1930) en la que podemos leer que la abyección es la imposibilidad de asumir el imperativo de excluir las cosas abyectas. Añade Bataille que el acto de exclusión tiene el mismo valor que la soberanía social pero no se sitúa en el mismo plano: mientras el primero estriba en el campo de las cosas, la soberanía ejerce su poder en el de las personas. La abyección tiene que resistir a la soberanía, a ese imperativo al mismo tiempo individual y social y que nos obliga a una conducta. Llegados a este punto de nuestro discurso, tenemos que fijarnos en otras propuestas derivadas del concepto de soberanía y vincularlas a *Mandíbula*.

Primero, tenemos que reflexionar sobre la organización de lo disciplinario en la novela. Ya se ha visto la posición social del Miss Clara y su precariedad psíquica y social. Pero, a pesar de todo (o precisamente por ello), Miss Clara es tan puritana como sus compañeros de trabajo. En un momento de la novela, divisa a dos chicas escondidas detrás de un árbol e interpreta esa actitud como una conducta homosexual e inmoral. De inmediato, las denuncia a la Rectora poniendo en marcha todo el aparato represivo de la escuela, a partir de un paradigma de acusación indiciario e hipotético, para castigarlas duramente. La normalización de la sexualidad pasa por la represión de la diferencia y de lo no normado. Esto se ve muy bien con Mister Alan, el docente de religión:

Una vez, [...], una estudiante que quedó embarazada y que estaba a punto de abandonar el colegio –los padres querían obligarla a tener el hijo y llevarla a vivir en otro país–, se lanzó del primer piso del edificio. [...] una profesora que ya no trabajaba allí denunció en rectorado que Alan Cabrera se había dedicado a discutir con la alumna y sus compañeras sobre el pecado del aborto. La chica embarazada salió tan consternada de una de las clases de Teología que poco después se lanzó del primer piso. [...] Aquella profesora, por supuesto, fue despedida, pero algunas maestras resistieron la beligerancia del discurso de Alan Cabrera en sus clases, aunque nunca se atrevieron a comentarlo más allá de los pasillos del colegio²⁶.

²⁶ M. Ojeda, *Mandíbula*, cit., p. 76.

Tal y como en el análisis sobre la relación de clases en Miss Clara, en este fragmento tenemos una narración explícita del concepto de gubernamentalidad y biopolítica pero todavía no una función implícita en el género. Sin embargo, las consideraciones sobre la culpabilidad de la mujer, lo imperativo de asumir la reproducción como norma moral (también en las opiniones de las madres de las chicas) nos ayudan a acercarnos a la definición de la línea teórica.

Lo que nos importa es que, de acuerdo con Brunella Casalini en su lectura de *Bodies that matter* (1993) de Judith Butler, la existencia –mejor dicho, la no-existencia– de los abyectos permite y facilita las posiciones autoritativas en relación con los discursos dominantes²⁷. Lo ominoso aquí es Miss Clara: su abyección es la que nos asusta, pero es lo insondable de su neurosis lo que activa el deseo de la reglamentación. Desde su vileza, Miss Clara alerta a las autoridades morales del colegio porque transforma un acto sin significación –no sabemos qué hacían las chicas detrás del árbol– en otro investido de sentido para los dispositivos punitivos.

Annelise y Fernanda son dos chicas atrevidas y desmedidas, pero de ellas solo Annelise tiene también rasgos de abyección. Por esto, reflexiona sobre las prácticas de gobierno del cuerpo y, al hacerlo, las pone en escena gracias a la invención de una deidad: “en efecto, lo monstruoso incorpora una inquietud epistémica perturbadora y productiva: afecta el sentido común, desfamiliariza la experiencia cotidiana y desestabiliza los saberes y creencias que rigen el funcionamiento social”²⁸. Su aversión hacia la madre la lleva a desafiar y alterar el concepto de materno y a verbalizarlo a través del Dios Blanco. Si esta deidad nos acompaña a lo largo de la entera novela, en los capítulos XX y XXI se revela al lector su cabal importancia. La explicación de la naturaleza del Dios Blanco se da cuando Annelise, después de una riña con su amiga Fernanda, tiene que descontar su castigo acudiendo a horas extracurriculares de Lengua y Literatura.

La diferencia fundamental entre los dos capítulos depende del cambio en el narrador y en el punto de vista. En el capítulo XX el narrador

²⁷ B. Casalini, *Dal corpo rivoltante al corpo in rivolta. Note su femminismo, abiezione e politica*, en “About Gender”, vol. 3, 6, 2014, pp. 189-212 (p. 198).

²⁸ M. Moraña, *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2017, p. 32.

es, como en toda la novela, heterodiegético y omnisciente, y tiene la facultad de hacernos partícipes de los pensamientos de las protagonistas: explora la neurosis de Miss Clara, acude a las consultas de Fernanda con su psicoanalista y participa en los ritos y juegos de la pandilla de chicas. En este capítulo, descubrimos que para Miss Clara el horror es el cuerpo del Otro: en una circunstancia, siendo tocada sorpresivamente por una estudiante, tiene una reacción desproporcionada y la empuja. La separación traumática (o la falta de separación) de la madre entorpece la cotidiana relación con la otredad y es la causa de la infracción de algunas normas sociales, como la correcta medida del contacto. Tras este empujón, Miss Clara teme las consecuencias disciplinarias de la escuela: es abyecta y culpable, su conducta autoriza el gobierno:

Clara creyó que se lo contaría a alguien, que iría al rectorado a decir que su profesora le había golpeado [...]. La despedirían, pero ella nunca [...] diría que cuando una chica del colegio la tocaba era como si millones de agujas entraran en sus poros y le hurgaran en su carne [...]. Que podría hasta vomitar la sangre, el vientre, los pulmones y el corazón sobre la tierra²⁹.

Tanto en la novela como en Kristeva, esta imagen cabal conecta la figura de la madre con la abyección y la expulsión de lo abyecto: “entonces no había posibilidad de que las cosas volvieran a ser como antes, como cuando cuidaba la radiografía de la columna vertebral de su madre y los ataques de pánico carecían de otro motivo que no fuera el miedo primordial al miedo. El horror más puro: transparente, horizontal y febril”³⁰. En esta cita, se ve perfectamente la relación entre el terror cósmico y la dimensión social de la experiencia y de cómo la interferencia del horror con los dispositivos sociales comporta la idea del castigo y el temor a lo disciplinario.

En la novela existe un vínculo entre el pánico de Miss Clara y la búsqueda lingüística y literaria de Annelise. A través de su escritura fragmentaria³¹, Mónica Ojeda entremezcla la neurosis de Miss Clara

²⁹ M. Ojeda, *Mandíbula*, cit., p 195.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Según Kristeva, cuando la identidad es insoportable, cuando oscila en la frontera entre sujeto y objeto, el límite entre incluido y excluido se vuelve dudoso y el relato

con la ficción de su estudiante: las dos se vuelven complementarias en el momento en que la escritura es la significación del proceso de abyección de la docente. En el aula del castigo Annelise “[f]ingió y le pidió [a Miss Clara] que le enseñara el correcto uso de las comas porque quería aprender a escribir bien”: “[q]uiero escribir cosas que den mucho miedo’ [...]. ‘Ya lo decía Lovecraft: el horror está en la atmósfera’ [...] ‘Porque el miedo es una emoción’, le dijo evitando sus ojos. ‘Y es la prueba que el primitivo nos habita’”³².

Es decir, el capítulo XX organiza la conceptualización del miedo que, en el siguiente, se manifiesta gracias a la reproducción de una tarea de Annelise sobre una consigna de Miss Clara. De esta forma, la narradora de este capítulo es Annalise y el punto de vista sobre el Dios Blanco es el suyo: “fuimos a la literatura porque queríamos asustarnos de verdad”³³. La forma adecuada para representar la falta de significación –de acuerdo con la interpretación de Kristeva– es la potencia metafísica de la imaginación literaria: “porque en Lovecraft lo extraterrestre y lo monstruoso es, como se sabe, lo indescriptible”³⁴.

Aquí tenemos otro elemento de la abyección en Kristeva, pero con este tema estamos dando el giro definitivo hacia la gubernamentalidad. La actitud siniestra y perversa de Annelise logra atrapar a Miss Clara en sus pesadillas y hacer que esta, al finalizar el tiempo de la historia, secuestre y supuestamente mate a Fernanda. En este caso, y otra vez en relación con el ensayo de Kristeva, el Dios Blanco es la deidad a la que se ofrece el sacrificio que rompe con la laceración de la adultez y establece la normalización fundamental de una práctica de gobierno.

Otra vez con Santiago Castro-Gómez determinamos que “Foucault dice que las tecnologías de gobierno se ubican en una *zona de contacto*

pierde linealidad, es fragmentario, enigmático, incompleto. “Pues cuando la identidad narrada es insostenible, cuando la frontera sujeto/objeto se quebranta, y cuando incluso el límite entre adentro y afuera se torna incierto, el relato es el primer interpelado. Si a pesar de ello continúa, cambia su factura: su linealidad se quiebra, procede por estallidos, enigmas, abreviaturas, enredos, cortes...” J. Kristeva, *op.cit.*, p. 186.

³² M. Ojeda, *Mandíbula*, cit., pp. 197-198.

³³ *Ibid.*, p. 200.

³⁴ *Ibidem*. En contraposición al cine: “Cuando leí a Lovecraft, por ejemplo, lo primero que pensé fue que sus mejores cuentos no podrían ser llevados al cine sin ser transformados en otra cosa. [...] Ese es su problema y su principal virtud: no puede verse, por eso genera tanto espanto”. *Ibidem*.

entre dos familias tecnológicas distintas: aquellas que determinan la conducta de los sujetos (sujeción) y aquellas que permiten a los sujetos dirigir autónomamente su propia conducta (subjetivación)”³⁵.

El paso de la verbalización simbólica del Dios Blanco al despliegue de un régimen alternativo pero equivalente de gubernamentalidad es justamente lo que se cumple en la novela a raíz de la redacción de su tarea por parte de Annelise y la actuación de dominio sobre Miss Clara. Por supuesto, el sacrificio representa esa versión arcaica de la organización social que Foucault supone, en *Las palabras y las cosas* (1969), separada de las formas modernas de gubernamentalidad³⁶. Pero, lo que se quiere localizar con este ensayo no es la reproducción, por parte de Annelise, de la modernidad de las prácticas de gobierno, sino la inserción del elemento tanatopolítico en el gobierno de la vida, es decir la reverberación de las formas supuestamente atávicas de gobierno en el Estado moderno. Consideramos la inserción del elemento ritual en las prácticas modernas de la gubernamentalidad una de las posibles representaciones de lo siniestro (*unheimlich*), ya que la forma conocida de gestión de los cuerpos incorpora un elemento perturbador (el sacrificio). Volviendo a la reflexión del comienzo del artículo sobre los géneros de la modernidad, en el policial lo desconocido se descubre y se explica. El detective o el lector (homólogos en la concepción del género) viajan a las entrañas del concepto de biopoder y restituyen una visión del viaje mismo. Normalmente, esta es consoladora, ya que el crimen se soluciona al finalizar la novela. Es, al mismo tiempo, alentadora: toma conciencia de la sistematicidad del crimen y le pide al lector cierto compromiso político.

En el horror, la sintaxis del género no supone la exploración de los vericuetos del poder, sino la exhibición de su cara oculta. Así *Mandíbula* pone de relieve la expulsión del cuerpo social del *pharmakos* (Fernanda) y de otros conceptos que Agamben, Frye o Derrida³⁷ emplean para (tratar de) sanar esa contradicción –no resuelta en la obra de Foucault– entre poder de la vida y poder sobre la vida. Annelise logra escurrirse de los dictámenes y de las prácticas familiares y sociales (Alan Cabrera y la

³⁵ S. Castro-Gómez, *op. cit.*, p. 39.

³⁶ M. Foucault, *Le parole e le cose*, trad. it. de Emilio A. Panaitescu, Torino, Einaudi, 2007.

³⁷ J. Derrida, *La farmacia di Platone*, trad. it. de Rodolfo Balzarotti, Milano, Jaca Book, 1985.

escuela) y construye un elemento de organización racional del mundo respaldado por el elemento terrorífico.

He decidido llamarlo Dios Blanco porque desde el principio los seres humanos nos dimos cuenta de que había seres antiguos, enormes e incomprensibles que podían destruirnos, y nos dimos cuenta de esto a través de la brutalidad de la naturaleza. Mucho después vinieron personas como Mister Alan a hablarnos de un Dios benevolente y amoroso para calmar ese miedo originario a los dioses despóticos, pero primero estuvieron ellos [...]»³⁸.

Es la capacidad del horror como género de retrotraer la fundación de la organización social a su elemento primordial (el dominio sobre lo abyecto) y de hacerla convivir con la reglamentación moderna de la vida. Al igual que con la evocación de los muertos, las deidades metafísicas del horror activan los elementos básicos de la organización social y los hacen re-aparecer en la contemporaneidad. Nos ponemos aquí frente a toda esa literatura que sitúa la tanatopolítica en el repertorio europeo de la gestión soberana del cuerpo y busca reconocer las formas clásicas en las modernas tecnologías del poder.

Finalmente, se destaca el papel del Dios Blanco en la novela: es el dispositivo narrativo que admite la falta de correspondencias entre Annelise y el mundo normativo en el que vive. El Dios Blanco y los juegos/rituales que las chicas practican son las formas con las que se desprenden de la imposición narrativa sobre el cuerpo biológico. Pero, ¿son abyectas porque rehúsan encauzarse en el fluir de las normas sociales, en el moralismo de su clase social?³⁹. Tal vez hay que buscar la respuesta en lo inevitable. Para Annelise, la Edad Blanca (la pubertad) es lo potencial: “temer a una edad que representa el vacío y la indefinición, pero también la posibilidad de muchas cosas, la potencia de ser”⁴⁰.

La madre, su hipocresía y su violencia aviesa, en particular en el capítulo XXX, la violencia de los profesores y de las profesoras de la

³⁸ M. Ojeda, *Mandíbula*, cit., p. 210.

³⁹ “What the conceptual paradigm of social abjection reveal is that if state of power relies on the production of abject subjects to constitute itself and drawn its borders, the state is also that which it abjects”. I. Tyler, *Revolting Subjects. Social Abjection and Resistance in Neoliberal Britain*, London/New York, Zed books, 2013, p. 13.

⁴⁰ M. Ojeda, *Mandíbula*, cit. p. 206.

escuela, de Alan Cabrera y de Miss Clara cuando supone sorprender a dos muchachas en actitud comprometedora detrás de un árbol son elementos de la gestión soberana del cuerpo y Annelise tiene consciencia de que tiene que asumirlos dentro de poco: “la edad blanca, en mi teoría, sería el tiempo de los cuerpos en donde es posible la manifestación de [...] esa potencia primordial a la que llamaré Dios Blanco [...]”⁴¹. El Dios Blanco es el dispositivo narrativo de la expresión de la (posible) afirmación del poder a través de la producción de muerte, donde Annelise es el poder, Miss Clara el agente del poder y Fernanda la víctima sacrificial.

Se reconoce entonces que en el horror como género el poder soberano revela su concepción primordial del dominio a través de la deidad, o sea, el monstruo define la persistencia de ciertas prácticas en las técnicas modernas de organización social.

4. Conclusión

En diferentes ocasiones, en la novela de Mónica Ojedase se ficcionaliza la organización biopolítica de los cuerpos. En primer lugar, existe la imposibilidad por parte de Miss Clara de llegar a ser un *homo oeconomicus*. En la definición de Foucault, este sería el sujeto reglamentado por el liberalismo en el que las atribuciones del derecho coinciden con la organización económica liberal. En el marco de la educación a la vida productiva, Miss Clara no puede estar ni entre los sectores más populares, donde es víctima de una forma esencial de violencia (el secuestro), ni entre las capas más altas de la sociedad, donde se convierte en agente del poder de la élite misma.

En segundo lugar, el disciplinamiento de los cuerpos púberes de las muchachas pasa por la definición en la novela de unas normas de conducta sobre el cuerpo, establecidas por otras personas, normalmente masculinas.

Estos dos elementos confluyen en la construcción más hondamente biopolítica de la ficción ya que Miss Clara termina ocupando su lugar de clases (es mano de obra del plan de Annelise, una representante de la élite de su país). Se insiste en que las protagonistas femeninas com-

⁴¹ *Ibid.*, p. 210

parten una honda abyección, menos Fernanda que desde este punto de vista puede funcionar como chivo expiatorio. Fernanda, a pesar de la fascinación y del cariño por su amiga Annelise, de lo compartido entre ellas, no tiene esa profunda conciencia de su abyección que, en cambio, Miss Clara y Annelise experimentan en carne propia. Tal vez porque Fernanda acude a las consultas de un psicoanalista, lo que le permite significar la separación primaria. De todas formas, esta historia de culpas (ser víctimas de las normas) y de oposiciones al mundo normativo (ejercer el poder en potencia como futuras madres, representantes de clases altas puritanas o como profesoras) se expresa y se convierte en la ficcionalización de un poder funesto gracias a una figura clásica del género horror: el monstruo metafísico. Este, como se ha dicho, es el dispositivo fundamental que hurga en la realidad mortífera del poder mismo; no es solo una representación del poder, sino su razón de ser, lo arcaico y espeluznante que se esconde en la organización racional del Estado moderno.



GIOVANNI ROTIROTI
Università di Napoli L'Orientale
grotiroti@unior.it

EKFRASI, MISES EN ABYME E ALLEGORIE DI LETTURA:
UN PERCORSO PARALLELO TRA *LA FUCHSIADÉ* DI URMUZ
E *IL CAMION BULGARO* DI DUMITRU ȚEPENEAG

Riassunto

A partire dall'esperienza della traduzione, il presente articolo intende presentare alcuni esempi di ekfrasi nell'opera di Urmuz e Țepeneag, due scrittori ritenuti dalla critica romena come precursori della letteratura post-moderna. Mettendo in relazione il testo scritto e la citazione visiva, sarà possibile osservare che sia Urmuz che Țepeneag impiegano nella composizione della loro opera questo particolare dispositivo retorico, proponendo al lettore scenari poetici inediti e imponendo una nuova coscienza culturale e un senso innovativo nell'ambito della creazione letteraria.

Abstract

Starting from the experience of translation, this article aims to present some examples of ekphrasis in Urmuz and Țepeneag's works. They are two writers, which are considered as precursors of postmodern literature by Romanian critics. Comparing their texts to visual artworks, it is possible to observe that both Urmuz and Țepeneag employ this particular rhetorical description in the composition of their works, proposing original and poetic scenarios and, at the same time, imposing a new cultural awareness and an innovative sense in literary creation.

Nel suo bellissimo libro *Dire quasi la stessa cosa*, Umberto Eco, in un capitoletto intitolato *Ekfrasi*, afferma che quando un testo verbale fa vedere qualcosa "non si può ignorare l'ekfrasi", la descrizione di un'opera visiva, ovvero quando si traduce un testo visivo in un testo scritto. Eco sottolinea che l'ekfrasi – da lui considerata come un vero e proprio "esercizio" che nell'antichità aveva goduto di grande prestigio – non venga più attuata dallo scrittore, in ambito post-moderno, come un esercizio retorico, ma come un espediente letterario che, nella sua pratica, tende ad attrarre l'attenzione "non tanto su di sé come dispositivo verbale, bensì sulla immagine che intende evocare"¹. A questo propo-

¹ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, RCS Libri, 2003, p. 209.

sito Eco cita la descrizione del dipinto *Las Meninas* di Velázquez, che si trova in apertura del libro *Les mots et le choses* di Foucault e ritiene che vari poeti e narratori scrivano spesso i propri testi a partire dalla descrizione di un quadro. Tuttavia esiste una differenza: mentre l'ekfrasi intesa come esercizio retorico vuole essere riconosciuta in quanto tale, lo scrittore post-moderno, invece, cela spesso la fonte e non si preoccupa di renderla nota al lettore. Per questa ragione Eco distingue tra ekfrasi classica ("*palese*") ed ekfrasi "*occulta*". Mentre "l'ekfrasi occulta si presenta come dispositivo verbale che vuole evocare nella mente di chi legge una visione, quanto più precisa possibile", l'ekfrasi "*palese*", invece, si offre "come traduzione verbale di un'opera già nota"². Per esemplificare questo discorso, Eco dichiara di aver inserito "molte ekfrasi occulte" di quadri famosi nei suoi romanzi *Il nome della rosa*, *Il pendolo di Foucault* e *L'isola del giorno prima*. Ecco la sua testimonianza:

Scrivendo, mi ispiravo al quadro e m'ingegnavo di descriverlo nel modo più vivido possibile, ma di fatto non presentavo l'esercizio come ekfrasi, bensì invitavo il lettore a pensare che stessi descrivendo una scena reale. Questo mi permetteva delle piccole licenze, per cui aggiungevo o modificavo certi particolari. Tuttavia confidavo anche nella reazione di un lettore colto, capace di riconoscere la pittura ispiratrice, e di apprezzare che, se facevo delle ekfrasi, esse erano di opere d'arte del periodo di cui parlavo, e che quindi il mio non era puro esercizio retorico, ma esercizio di *arredamento filologico*³.

Dunque, secondo Eco, con l'ekfrasi "*occulta*" l'autore sembra prendere fondamentalmente di mira il lettore: se si tratta di un lettore ingenuo, che non conosce l'opera visiva a cui l'autore si ispira, egli è in ogni modo in grado di "scoprirla con la propria immaginazione, come se la vedesse per la prima volta"; se si tratta invece di un lettore colto, l'ekfrasi stessa è in grado di fargli riconoscere l'opera visiva attraverso il discorso verbale. Importante per Eco è il fatto che la citazione visiva sia in un certo senso percepibile al lettore, perché "questo ha a che vedere con la questione del dialogismo, dell'ironia e degli echi intertestuali"⁴.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, pp. 209-210.

⁴ *Ibid.*, p. 212.

La tecnica di scrittura di Urmuz (1883-1923), che si avvale nei suoi testi per lo più di ekfrasi "occulte", è tipologicamente assimilabile alle esperienze estetiche del barocco e del manierismo internazionale del XX secolo che tengono conto, se si segue la prospettiva narratologica di Eco, della "questione del dialogismo, dell'ironia e degli echi intertestuali". L'arte urmuziana contenuta nella sua unica opera intitolata *Schizzi e i racconti quasi... futuristi*⁵, più conosciuta con il titolo di *Pagine bizzarre*, si può infatti definire come una sorta di caleidoscopio mentale che produce immagini da immettere con forza nella lingua, trasferendo nella parola scritta il cromatismo dell'apparenza visiva. Si tratta di una parola teatralizzata che fa convergere l'aspetto visivo e quello sonoro del segno letterario, marcato da un forte carico di memoria culturale.

Gli *Schizzi e i racconti quasi... futuristi* nascono da una realtà "composta" di una quantità quasi illimitata di figure, dettagli, segni, che cercano di misurarsi con la pittura e con la musica nel tentativo di produrre sensazioni fantastiche, risonanze memoriali. Lo spazio letterario permette a Urmuz di esercitare la sua abilità combinatoria e di mantenere la tensione del "discorso" sempre al di sopra dei toni usuali. La *poiesis*

⁵ Nell'introduzione quasi monografica di Ion Pop al volume di Urmuz *Schițe și nuvele aproape... futuriste* si legge che l'autore delle cosiddette *Pagine bizzarre* è stato pubblicato per la prima volta sulla rivista "Cugetul românesc", diretta da Tudor Arghezi e Ion Pillat con gli schizzi *Pâlnia și Stamate* (n. 2, marzo 1922), *Ismail și Turnavitu* (n. 3, aprile), *După furtună* (n. 6-7, giugno-luglio 1923). Sempre Arghezi pubblica nella sua rivista "Bilete de papagal" (n. 16, 1928) *Algazy & Grummer*, mentre le altre "antiprose" sono state pubblicate postume nelle riviste di avanguardia "Punct" (1925) e "Contimporanul" (1928), con l'eccezione del "poema eroico-erotico e musicale, in prosa" *Fuchsiada*, pubblicata direttamente nell'edizione Urmuz (*Opera e Algazy & Grummer*) a cura di Sașa Pană nel 1930 presso Editura Unu. Accolto dalla critica del suo tempo con qualche riserva, Urmuz ha invece avuto una grande eco nei circoli dell'avanguardia. Geo Bogza darà alla sua rivista il nome di "Urmuz" nel gennaio 1928 e nel 1930 la rivista "unu" dedicherà un numero speciale all'autore delle *Pagine bizzarre*. Sașa Pană, Geo Bogza, Ilarie Voronca, Gheorghe Dinu-Stephan Roll, vedranno in Urmuz un "precursore" sul piano europeo della letteratura dell'assurdo controsenso, della rivolta delle convenzioni sociali secondo una visione tragicomica grottesca, profondamente innovativa. Bisognerà aspettare in Romania la fine degli anni '60 affinché studi come quelli di Matei Călinescu, Ion Pop, Adrian Marino, Nicolae Balotă (con la sua monografia del 1970) e Marin Mincu, in seguito, anche quelli di ricercatori più giovani (come Paul Cernat, Ovidiu Morar, Corin Braga, Adrian Lăcătuș), rimettano in circolazione le *Pagine bizzarre* di Urmuz, indicandolo come un fondamentale punto di riferimento della letteratura moderna, che anticipa, sulla linea di Jarry e Kafka, l'opera di Tristan Tzara e Ionesco in Europa (Cfr. I. Pop, "În atelierul lui Urmuz", in Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, Ediție îngrijită, studii introductiv și note de I. Pop. Cu un cuvânt de încheiere de D. Jacono. Ilustrații de J. Perahim, București, Tracus Arte, 2012, pp. 5-50).

grava visivamente sugli enunciati delle sue prose che si teatralizzano entrando così in competizione con le arti figurative e con l'aspetto accessorio della musica. Attraverso una grande perizia retorica, regolata dall'ekfrasi e dalla xenonimia, gli *Schizzi e i racconti quasi... futuristi* fanno emergere continue e sorprendenti composizioni di figure simboliche che giocano tra la presenza e l'assenza dell'oggetto designato dalla narrazione. Il messaggio di Urmuz, nelle sue "antiprose", è iperbolico e si offre sovente come una versione allegorica e illusionistica della realtà perché si produce in una sfera metalinguistica che sta all'origine di una personale ricerca dell'"estetica dei nomi" propri⁶. Le *Pagine bizzarre* sono dunque una scommessa sul linguaggio e dentro il linguaggio, che permette di esprimere la libertà creativa dell'opera e del suo creatore, ma sono anche un'avventura nella dimensione tragica della scrittura, perché colui che la attraversa non tanto mette a repentaglio la verità dei propri enunciati quanto il modo stesso del suo esistere.

Inscrivere gli *Schizzi e i racconti quasi... futuristi* di Urmuz in un genere letterario prestabilito è solo un modo di rispondere all'orizzonte d'attesa di un determinato pubblico, significa costringere quest'opera, come ricorda Eco⁷, a certe aspettative. Il genere letterario è, prima di tutto, una convenzione che fornisce un quadro di riferimento al pubblico e funziona come un modello di scrittura per gli autori. Esso riflette soprattutto l'ideologia di questo pubblico e corrisponde anche alle sue aspettative di ordine sociale. Il problema si pone quando uno scrittore come Urmuz è consapevole di trasgredire i precetti sociali o morali dell'ideologia dominante ma tuttavia desidera che la sua opera possa essere letta anche... in futuro⁸. Il primo a riconoscere che Urmuz fosse

⁶ Cfr. G. Rotiroti, *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017, pp. 11-50.

⁷ Cfr. U. Eco, *Postille a Il nome della rosa*, in Id., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980.

⁸ Ogni scrittore, infatti, ambisce ad essere letto. Seppure cosciente di andare oltre l'orizzonte d'attesa del proprio lettore attuale, aspira comunque ad orchestrare la propria opera, e talvolta anche la propria esistenza, per un lettore futuro che sia in grado di gustarlo, capirlo, amarlo. In uno splendido saggio su Hawthorne antesignano di Kafka, Borges notava come siano i successori a creare i precursori, e come la nostra chiave di lettura su Hawthorne sia irrimediabilmente condizionata dal fatto che è esistito Kafka (J. L. Borges, *Kafka e i suoi precursori*, in *Altre inquisizioni*, tr. it. di F. Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 106-108). Il concetto di "precursore", come si vede anche con Culiuanu a proposito di Urmuz (Cfr. I. P. Culiuanu, *Urmuz, precursor de lui-même?*, in S. Briosi et H. Hilleraan (dir.), *Vitalité et contradictions de l'avant-garde. Italie-France 1909-1924*, Paris, José

da considerare, insieme a Tzara e Jacques G. Costin, un “precursore del Surrealismo” è stato Ionesco nel 1965⁹. In realtà il lascito di Urmuz e, più in generale, delle avanguardie romene nel Novecento, è stata – come scrive Petre Raileanu – una “eredità nascosta”¹⁰. A partire dal 1948, gran parte degli esponenti romeni della letteratura d’avanguardia in Romania hanno dovuto piegarsi alle direttive del proletcultismo e hanno subito il “diktat estetico” del realismo socialista. Solo agli inizi degli anni ’60, in un periodo di relativo “disgelo”, dopo il cosiddetto “ossessivo decennio” degli anni ’50, scrittori come Leonid Dimov e Dumitru Țepeneag hanno provato a creare un gruppo intorno a un’idea ereditata dal surrealismo, vale a dire “l’onorismo”.

Corti, 1988, pp. 273-278), è una categoria che si applica a posteriori, presume l’idea che sia la coscienza storica retrospettiva a identificare in un passato, più o meno remoto, uomini o correnti di pensiero che sembrano avere anticipato o percorso una rivelazione culturale o artistica che appartiene al presente. La produzione scrittoria di Urmuz, concepita come antitesi al simbolo secondo la tradizione spiritualistica e idealista, verrà a riconoscersi, nei primi anni del Novecento, come il campo del negativo, dell’arbitrario, del simbolo franto, il luogo del nonsenso, degli avanzi e dei resti, visto che il legame tra il significato e il significante del segno linguistico saussuriano viene considerato vuoto o, al limite, irrimediabilmente sciolto da qualsiasi significato referenziale o meramente oggettivo. La scrittura in Urmuz è una pratica impersonale e neutra, è il supplemento di una parola orale inabissata nel silenzio e di un’origine che non è mai stata presente: essa sfugge ad ogni sistema di controllo e nella lettera si fa luogo materiale della disseminazione del linguaggio, della sua fuga senza approdo. Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Jacques G. Costin, Paul Celan, Gherasim Luca, Dumitru Țepeneag, hanno provato a riconquistare l’eredità scrittoria di Urmuz, a farla loro, soggettivando – soprattutto all’estero, in Occidente – il debito che hanno contratto con lui, non limitandosi a ripeterlo per ciò che egli era forse veramente stato, ma riprendendo a loro modo la sua eredità, conferendogli un significato nuovo e incidendo profondamente sul presente e sull’avvenire della letteratura europea del Novecento. Oppure, riprendendo la provocazione di Pierre Bayard, si potrebbe considerare l’opera di Urmuz come un “plagio per anticipazione”, sviluppando l’idea anacronistica e paradossale che gli scrittori possono plagiare non solo le opere del passato ma anche le opere del futuro (Cfr. P. Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009). Gli *Schizzi e i racconti quasi... futuristi* assumerebbero così tutta la loro portata anticipatrice se vengono interpretati con il concetto chiave di retroattività. I testi di Urmuz, in tal senso, dovrebbero essere considerati come un “non-Tutto” (in senso lacaniano), cioè come aperti al futuro, pieni di incoerenze e di vuoti che attendono di essere colmati dai lettori e dagli scrittori che verrebbero dopo di lui. Ciò giustificerebbe anche il titolo che Urmuz aveva in mente per questo suo libro, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, un titolo a quel tempo veramente innovativo.

⁹ Cfr. E. Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, “Les lettres nouvelles”, XIII, 1965, pp. 71-82.

¹⁰ P. Raileanu, *Les avant-gardes en Roumanie. La charrette et le cheval-vapeur*, Paris, Non Lieu, 2018, p. 193.

Dumitru Țepeneag, scrittore francofono dell'universo bilingue, è una rilevante presenza nella letteratura romena e francese contemporanea. Rappresenta uno dei vertici della cultura europea insieme ad altri intellettuali più conosciuti dell'esilio novecentesco romeno come Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugène Ionesco, Isidore Isou, Gherasim Luca e Paul Celan. Nel 2008 è stato insignito a Roma del Premio dell'Unione Latina per l'eccellente qualità artistica dei suoi romanzi, saggi e memorie, ma anche per il suo impegno nella difesa delle forme letterarie e della libertà di espressione dello scrittore. Leader in Romania, insieme a Leonid Dimov, dell' "onirismo estetico e strutturale" negli anni '60, un movimento letterario contrario alla dottrina ufficiale del realismo socialista, dissidente del regime di Nicolae Ceaușescu (che gli ha ritirato con decreto presidenziale la cittadinanza romena nel 1975), spirito indipendente e provocatorio che, durante il suo esilio in Francia, ha contribuito a far conoscere la letteratura europea dall'est, egli ha saputo coniugare insieme, nella sua lunga carriera di scrittore, la sperimentazione letteraria e l'interesse sociale, al fine di decifrare la complessa situazione storica del mondo attuale, mostrando davanti ai nostri occhi, attraverso i particolari destini dei suoi personaggi, la progressiva costruzione di una nuova e multiforme identità europea e adottando sempre, nella sua opera, un sottile e ironico punto di vista. Come scrive Nicolae Bârna, Țepeneag è stato "uno dei principali artefici della sincronizzazione della letteratura romena, negli anni '60, con la letteratura moderna universale, capo di una scuola letteraria, in seguito l'infaticabile franco tiratore sul fronte del rinnovamento della prosa, precursore del testualismo degli anni '80, rivelatore implicito (attraverso la sua perfetta integrazione temporale, senza stridenze, in una letteratura europea per eccellenza occidentale come quella francese) dell'europeità della nostra letteratura"¹¹.

Țepeneag, poco prima di scrivere *Il Camion bulgaro*¹², pubblicato in Romania nel 2010, nel 2006 in Francia aveva tradotto di Urmuz, *La Fu-*

¹¹ N. Bârna, *Dumitru Țepeneag: opera prozastică în raccourci*, in "Observatorul Cultural", 29/ 11/ 2007, n. 400. <https://www.observatorcultural.ro/articol/dumitru-tepeneag-opera-prozastica-in-raccourci-2/>

¹² D. Țepeneag, *Camionul bulgar. Șantier sub cerul liber*, Iași, Polirom, 2010.

*chsiade. Poème en prose, héroïque, érotique et musicale*¹³. Questo aspetto, a nostro avviso, non è senza legame con *Il Camion bulgaro*, che è sicuramente un'esemplare dimostrazione della sua arte. È un romanzo diverso da tutti quelli scritti finora: è infatti molto più di un "cantiere a cielo aperto"¹⁴, o di un semplice "romanzo", si tratta di qualcos'altro che Țepeneag ha scavato in profondità, fino alle profondità più estreme, fino a toccare l'abisso delle parole dove Eros e Thanatos si fronteggiano tenebrosamente¹⁵, proprio come accade in un certo senso anche nelle storie di Urmuz. Țepeneag, in questa sua ultima opera, prova a convincere il proprio lettore che il romanzo in sé non è importante. Importante è invece la via, il percorso, il diario del romanzo che conduce al libro. *Il Camion bulgaro* sorge dall'abisso del desiderio, e la morte imminente sembra allargare sempre di più questo abisso. L'abisso tra l'autore e il lettore è la metafora essenziale del mistero custodito nelle parole di Țepeneag che si susseguono lungo la scia tracciata dal *Camion bulgaro*. La parola, ogni parola di questo testo, è costituita da un'immagine originaria e inconscia, un'immagine da sogno che è presente a ogni accadere di quella parola e di quella immagine la cui origine abissale è sempre viva, attuale e operante. È come se Țepeneag dicesse al suo lettore che occorrono anni di lavoro di scavo nell'abisso dei testi prima di comprendere, e sempre solo provvisoriamente, il senso di quelle parole e di quelle immagini che sono in grado di ordinare *après-coup* tutta un'esistenza. Per Țepeneag ognuno parla esattamente come sogna. E non è affatto strano né inusuale precipitare nell'incubo e nell'angoscia.

Questo libro è anche la metafora di una partita scacchistica che l'autore ingaggia con se stesso tra la lettura e la scrittura, tra il peso della tradizione, da Urmuz a Paul Celan, e il libero avventurarsi del pensiero

¹³ Cfr. Urmuz, *La Fuchsiade. Poème en prose, héroïque, érotique et musicale*, tr. fr. di D. Tsepeneag, in I. Pop, *La Réhabilitation du rêve : Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, Paris, Maurice Nadeau, 2006, pp. 310-318.

¹⁴ Il sottotitolo ricorda al lettore romeno il Șantier di Eliade, cioè il diario d'India del 1935 (Cfr. M. Eliade, *Diario d'India*, tr. it di F. Del Fabbro e C. Fantechi, Torino, Bollati Boringhieri, 1995).

¹⁵ Marta Petreu scrive a questo proposito che *Il Camion bulgaro* ripropone "l'antichissimo tema di Eros e Thanatos, [...] ridotto ad Amore e Accidente" nel momento in cui "la massificazione e la degradazione" della società contemporanea sembrano indicare i "segni apocalittici della fine di un ciclo di civiltà" (Cfr. M. Petreu, *Camionul morții*, in *Biblioteca în aer liber: oameni, cărți, amintiri*, Iași, Ed. Polirom, 2014, pp. 256-257).

dentro un sistema di specchi e di riflessi continui suscitati dal carattere visionario e illusionistico che è immanente al sistema combinatorio delle lettere. L'evidenza della scrittura del libro di Țepeneag è il mistero stesso. Forse il suo segreto è il modo migliore per riconquistare l'espressione di questo mistero tra il silenzio e la scoperta di qualche forma di verità che probabilmente intende darsi come giustificazione di una vita – una vita che si gioca in un continuo transito tra l'enigma conoscitivo delle origini e la terra promessa dell'avvenire. In questa perdita di luogo, che è inconscia e interrogante, c'è tutta la posta in gioco del *Camion bulgaro* di Țepeneag cioè l'esistenza stessa della letteratura, da leggersi e da scriversi, nella sua costruzione interminabile tra la vita e la morte, tra il passato e l'avvenire, tra la deriva dell'abbandono e il desiderio di dimora, tra la soglia dell'indicibile e quello dell'irraffigurabile.

A partire dall'esperienza di traduzione di Țepeneag della *Fuchsiade* si proverà ora a osservare in che modo questo testo di Urmuz abbia potuto in qualche modo entrare in risonanza con la composizione del *Camion bulgaro*. Inoltre, per poter facilitare la lettura e cogliere meglio il singolare dispositivo retorico inscenato da Urmuz tra l'enunciato scritto e la citazione visiva (in pratica, allo scopo di "far vedere" le ekfrasi "occulte" urmuziane), metteremo a confronto i testi, inserendo prima la traduzione in francese dell'autore del *Camion bulgaro* e poi il testo originale romeno di Urmuz (In nota sarà possibile leggere la mia traduzione della *Fuchsiade* che tiene particolarmente conto della peculiare trasmutazione intersemiotica operata da Urmuz, che è determinata dall'articolazione dei diversi livelli testuali e figurativi):

I

Fuchs ne fut pas tout à fait engendré par sa mère... Au début, lorsqu'il vint à l'être, on ne le vit pas mais on l'entendit seulement, car Fuchs, à sa naissance, préféra sortir à travers l'une des oreilles de sa grand-mère, sa maman n'ayant pas l'oreille juste...

Ensuite Fuchs s'en alla directement au Conservatoire. Là, il prit la forme d'un accord parfait et après que, par modestie d'artiste, il fût resté trois ans caché au fond d'un piano, sans que personne ne le sût, il sort à la lumière et en quelques minutes il acheva l'étude de l'harmonie et du contrepoint et finit le cours de piano. Puis il descendit et, contre toute attente, il constata avec regret que deux des sons dont il était composé étaient altérés à cause du temps qui passe et avaient dégénéré : l'un en se transformant en moustache à bécicles attachées derrière

les oreilles, l'autre, en parapluie – ce qui en rajoutant un sol dièse demeuré intact à Fuchs une forme précise, allégorique et définitive. Plus tard, à la puberté – paraît-il – Fuchs développa aussi une sorte d'organe génital qui en fait n'était qu'une jeune, exubérante feuille de vigne, car il était d'un naturel démesurément pudique et n'aurait, pour rien au monde, supporté autre chose qu'une feuille ou bien une fleur... On dit que cette feuille lui sert également de nourriture quotidienne. L'artiste l'absorbe chaque soir avant de se coucher, puis rentre calmement au fond de son parapluie et, une fois bien enfermé à deux clefs musicales, se couche à même les partitions et s'y endort, emporté et bercé par les ailes des harmonies angéliques, accaparé par des rêves qu'il entend jusqu'au lendemain où, pudique comme il est, il ne ressort pas de son parapluie avant qu'une autre feuille ne soit repoussée¹⁶.

I

Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, când a luat ființă, nu a fost nici văzut, nici simțit, ci a fost numai auzit, căci Fuchs când a luat naștere a preferat să iasă prin una din urechile bunicii sale, mama sa neavând de loc ureche muzicală...

După aceea Fuchs se duse direct la Conservator... Aci luă forma de acord perfect și după ce, din modestie de artist, stătu mai întâi trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl știe nimeni, ieși la suprafață și în câteva minute termină de studiat armonia și contrapunctul și absolvi cursul de piano... Apoi se dete jos, dar, în contra tuturor așteptărilor sale, constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o pereche de mustăți cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă – cari, împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică și definitivă...

Mai târziu, la pubertate – zice-se – îi mai crescui lui Fuchs și un fel de organe genitale cari erau numai o tânără și exuberantă frunză de viță, căci era din firea lui afară din cale de rușinos și nu ar fi permis, în rup-tul capului, decât cel mult o frunză sau o floare...

Această frunză îi mai servește și ca hrană cotidiană – se crede. Artistul o absoarbe în fiecare seară înainte de culcare, apoi intră liniștit în fundul umbrelei sale și, după ce se încuie bine cu două chei muzicale, adoarme dus pe portative și legănat pe aripi de armonii angelice, acaparat de visuri auzite până a doua zi, când – rușinos cum este – nu iese din umbrelă până nu i-a crescut altă frunză în loc...¹⁷

¹⁶ Urmuz, *La Fuchsiade*, in I. Pop, *La Réhabilitation du rêve : Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, cit., pp. 310-311.

¹⁷ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 96-98: I / Fuchs non fu concepito propriamente da sua madre... Al principio, quando prese esistenza, non fu visto né

La Fuchsiade di Urmuz reca come sottotitolo la seguente dicitura: “poema eroico-erotico e musicale, in prosa”. Proviamo a interrogarci a partire dalle diciture del sottotitolo.

1) “poema eroico”: si tratta, con ogni probabilità, di un’epopea eroicomica, in chiave parodistica, dove intervengono i motivi e i temi canonicizzati dalla tradizione letteraria, il cui titolo sembra alludere all’opera di stampo medievale di Goethe, *Reineke Fuchs*, un bestiario scritto in distici elegiaci. Inoltre, con la nascita dell’eroe mitico su uno sfondo leggendario altamente collaudato dalla poesia dell’età classica, Fuchs, sull’esempio di Stamate, sembra richiamare anche lui Ulisse, perché designa l’astuzia (metafora a termine primo: Fuchs significa ‘volpe’, in tedesco); ma, come vedremo, l’eroe urmuziano non possiede le stesse caratteristiche del suo modello, e ciò rientra, come di consuetudine, nella tecnica di depistaggio, di cancellazione delle fonti da parte dello scrittore¹⁸. Secondo Eliza Vorvoreanu, Fuchs avrebbe una precisa referenzialità storico-biografica. Si tratterebbe di Theodor Fuchs, pianista celebre a quel tempo a Bucarest¹⁹. Da un altro punto di vista è degno di

sentito, ma soltanto udito, perché Fuchs, nascendo, preferì uscire da un orecchio di sua nonna, poiché la madre non aveva affatto orecchio musicale... / In seguito Fuchs si recò direttamente al Conservatorio... Qui prese la forma di un accordo perfetto e, dopo essere rimasto, per modestia di artista, tre anni nascosto in fondo a un pianoforte, senza che nessuno lo venisse a sapere, uscì in superficie e in pochi minuti concluse gli studi di armonia e contrappunto, portando a compimento il corso di pianoforte... Poi, tuttavia, scese giù, e contrariamente a tutte le sue aspettative, constatò con rammarico che due dei suoni che lo componevano, alterandosi col passare del tempo, erano degenerati: uno, in un paio di baffi con gli occhiali sulle orecchie e l’altro, in un ombrello – essi diedero a Fuchs, insieme al sol diesis che gli era rimasto, una forma precisa, allegorica e definitiva... / Più tardi, alla pubertà, cominciarono a spuntare a Fuchs – almeno così si dice – anche delle sorte di organi genitali che altro non erano se non una tenera ed esuberante foglia di vite; del resto, foglia o fiore, la sua natura straordinariamente pudica più di tanto non gli avrebbe consentito... / Questa foglia gli funge anche da nutrimento quotidiano – almeno così si crede. L’artista la sorbisce ogni sera prima di andare a dormire, poi entra tranquillamente in fondo al suo ombrello e, dopo essersi per bene serrato con due chiavi musicali, si addormenta sui pentagrammi, cullato sulle ali di angeliche armonie, catturato dai sogni uditivi fino al giorno seguente, allorché – vergognoso com’è – non esce dall’ombrello fin quando non gli è rispuntata sul posto un’altra foglia...

¹⁸ Cfr. G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle “Pagine bizzarre”*, Napoli, Il Torcoliere, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2010, pp. 76-113.

¹⁹ La testimonianza della sorella dell’autore è contenuta nel volume curato da S. Pană, *Urmuz, Pagine bizare*, ediție întocmită de S. Pană, București, Ed. Minerva, 1970, pp. 101-109.

nota sapere che *La Fuchsiade*, rispetto alle altre “pagine bizzarre”, risente indiscutibilmente dell'impronta intellettuale di Nietzsche²⁰.

2) “poema erotico”: forse perché è avviata, tra le righe, un'esperienza erotico-estetico-conoscitiva che ricorda da vicino i passi del *Simposio* (XXVIII-210, XXXIX-212) e del *Fedro* (XXXI-251a-b) di Platone, in cui vengono a delinearsi i tratti dell'ascensione dell'eros filosofico rivisitato attraverso le modalità del neoplatonismo e dell'ermetismo rinascimentale di stampo botticelliano. Purtroppo, questo tipo di conoscenza si rivelerà illusoria e fallimentare per il protagonista, poiché il desiderio non si concilierà con l'amore, e ciò presumibilmente a causa dell'ambiguità del nome della dea (Afrodite, Venere, Lei), che darà avvio a un'intricatissima commedia degli equivoci e dei malintesi.

3) “poema musicale”: *La Fuchsiade* si divide in quattro movimenti allo stesso modo della sinfonia, rispettivamente allegro, adagio, minuetto (scherzo), finale. Inoltre, l'eroe eponimo si compone graficamente di segni musicali e percorre ininterrottamente la trama testuale con l'aiuto di “scale musicali”, “pentagrammi”, “bemolli”, “diesis”, ecc.

4) “poema in prosa”: nel segno di un *clin d'œil* ai *Petits poèmes en prose* di Baudelaire, poeta amatissimo da Urmuz.

Il primo movimento della *Fuchsiade* inizia con l'“allegro”. Si assiste alla nascita mitica dell'eroe dall'orecchio musicale della nonna allo stesso modo del suo antenato rabelaisiano, Gargantua. Fuchs è un eroe che ha poco dell'umano, è sostanzialmente un puro suono (un significante grafico che trova la sua legittimità nell'iscrizione del nome proprio). Non ha nessuno spessore psicologico. Si sa solo che la sua natura indifferenziata prende corpo in un accordo musicale. Il tutto si gioca sul rapporto tra l'evento della nascita e il sorgere musicale del suo nome, un nome capace di esprimere quest'evento garantendone la custodia nel linguaggio. Ed è proprio da qui che inizia la peregrinazione di Fu-

²⁰ Per Urmuz, forse, non è solo un caso della sorte che Nietzsche avesse scritto, in una lettera, all'amico Carl Fuchs quanto segue: “Tutto considerato, caro amico, d'ora in poi non ha più senso parlare e scrivere su di me, ho passato agli altri per la prossima eternità la questione “chi io sia”, con l'opera che sto pubblicando, *Ecce homo*” (*Carteggio Nietzsche-Wagner*, a cura di M. Montinari, Torino, Paolo Boringhieri, 1959, p. 188). Sul rapporto tra Urmuz e Nietzsche si veda anche C.D. Blaga, *Urmuz și criza imaginarului european*, Timișoara, Ed. Hestia, 2005, pp. 236-288.

chs da un mondo che non sembra più appartenergli. Dopo un periodo di latenza passato all'interno di un pianoforte, luogo di una presumibile iniziazione, una catabasi passata sotto silenzio, Fuchs si rende conto che due dei suoni che lo componevano si sono alterati, hanno subito una metamorfosi: da segni musicali (chiavi di sol, di do e fa) sono diventati segni visivi nella scrittura (ombrello, baffi con occhiali e orecchie). I suoni degenerati si sono materializzati in cose, in reificazioni dell'umano. Fuchs assume così una "forma precisa, allegorica e definitiva". In realtà si è consumato un dramma di cui si sono perdute le tracce. L'unica traccia di questo passaggio, di questa traduzione, è raffigurata dalla "foglia di vite" (elemento dionisiaco di ispirazione nietzschiana), spuntata all'eroe durante la pubertà, che costituisce al contempo l'organo genitale e il cibo quotidiano di Fuchs, mediante suzione (Urmuz allude evidentemente allo "spirito dionisiaco", tematizzato da Nietzsche in *La nascita della tragedia*, che rappresenta l'impulso vitale e caotico dell'ebbrezza creativa). Vediamo inoltre che l'eroe, una volta appagato, si corica dentro il pianoforte, rinchiuso tra due chiavi musicali, immerso in angeliche armonie e in sogni auditivi, finché, fuoriuscito dall'ombrello (chiave di sol), affronta la giornata solamente quando gli è ricresciuta un'altra foglia di vite.

Il primo movimento è contrassegnato dunque dalla sfera musicale; gli oggetti di desiderio di Fuchs non hanno una valenza materiale, ma prendono forma da un universo reale, per quanto inafferrabile ed evanescente, che è il "proprio" della sublime inaccessibilità della musica, un'arte assoluta impregnata di magia, che la sensibilità acuta dell'autore o del soggetto biografico, naturalmente penetrava. Nominare il luogo fittizio dell'essere in quanto evento musicale. Senza dubbio a questo tema Urmuz ha dedicato la creazione poetica della *Fuchsiade*.

II

Un beau jour, parce qu'il avait donné son parapluie à réparer, Fuchs se vit dans l'obligation de passer la nuit à ciel ouvert.

Le charme mystérieux et harmonieux de la nuit, avec ses murmures qui semblaient venir d'un autre monde et provoquer la rêverie et la mélancolie, l'impressionna à tel point qu'il tomba en extase et, après qu'il eût pédalé trois heures au piano, mais sans appuyer sur les touches, pour ne pas troubler le calme nocturne, il arriva grâce à ce moyen de locomotion dans un quartier obscur vers lequel, à son insu,

une force secrète le poussait – les mauvaises langues disent qu’il s’agissait justement de la fameuse rue que le bon empereur Trajan, suivant le conseil de son père Nerva, aurait indiquée au Berger Bucur afin que celui-ci y pose la première pierre lorsqu’il fonda la ville qui porte toujours son nom...

Brusquement, plusieurs servantes terrestres de Vénus, humbles filles au service de l’amour, vêtues de blanc transparent, aux lèvres carminées et aux yeux ombragés, encerclèrent Fuchs de tous côtés. C’était une superbe nuit d’été. Tout autour, chants et gaîté, doux murmures et harmonie... Les vestales du plaisir accueillirent l’artiste avec des fleurs, des serviettes artistiquement brodées, de petites verseuses à longs manches et d’antiques bassines en bronze pleines d’eau aromatisée. Toutes crièrent à qui mieux mieux : « Cher Fuchs, donne-moi ton amour immatériel ! » « Ô, Fuchs, toi tu es le seul qui sache nous aimer proprement ! » Et comme si elles étaient animées par une seule et même pensée, elles finirent par crier toutes en chœur : « Cher Fuchs, joue-nous une sonate ! »

Modeste, Fuchs se glissa dans le piano. Tous les efforts pour l’en tirer furent vains. L’artiste consentit à ce que l’on lui sorte juste les mains, et il exécuta magistralement une douzaine de concertos, fantaisies, études et sonates, puis trois heures d’affilée il fit des gammes et toutes sortes d’exercices de « legato », de « staccato » et de « Schule der Geläue figkeit ».

Cependant la déesse Venus, Aphrodite elle-même, celle issue de l’écume blanche de la mer, tomba sous son charme – surtout à cause des études de « legato » dont les sonorités éthériques arrivèrent jusqu’à elle dans l’Olympe et troublèrent son calme olympien, à elle qui n’avait plus appartenu à personne depuis Héphaïstos et Adonis et qui, vaincue par la passion, accomplissait maintenant le péché par la pensée et, sans pouvoir résister à la tentation, décida d’avoir Fuchs chez elle une nuit...

Dans ce but, elle envoya Cupidon lui percer le cœur d’une flèche à la pointe de laquelle était fichée une invitation pour l’Olympe²¹.

II

Într-una din zile, Fuchs, dându-și umbrela la reparat, fu silit să petreacă noaptea sub cerul liber. Farmecul misterios al nopții, cu armoniile sale ciudate, cu acele șoapte, parcă venite din altă lume, cari dau visarea și melancolia, îl impresionară pe Fuchs într-atâta încât – în extaz – după ce pedală trei ore la piano, fără însă a cânta, de teamă de a nu turbura liniștea nopții, ajunse, grație acestui mijloc bizar de locomoțiune, până în un cartier întunecos, înspre care, fără voia lui, o puterea tainică îl

²¹ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., pp. 311-312.

atrăgea – gurile rele spun că în chiar acea stradă celebră pe care bunul împărat Trajan, după consiliul tatălui său Nerva, a indicat-o naivului păstor Bucur să o așeze cea dintâi, când a întemeiat orașul ce îi poartă numele...

Deodată mai multe slujitoare terestre ale Venerei, servitoare umile la altarul amorului, îmbrăcate în alb-străveziu, cu buzele încarminate și ochii umbriți, înconjurară pe Fuchs din toate părțile. Era o superbă noapte de vară. Împrejur, cântece și veselie, șoapte dulci și armonie... Vestalele plăcerii îl primiră pe artist cu flori, cu șervete artistic brodate și cu interesante ibrice și lighene antice de bronz pline cu apă aromatisată. Toate strigau, care mai de care: „Dragă Fuchs, dă-mi dragostea ta imaterială!” „O, Fuchs, tu ești singurul care știi să ne iubești curat!”; iar parcă mâunate de unul și același gând terminară în cor: „Dragă Fuchs, cântă o sonată!”...

Fuchs, din modestie, se strecură în pian. În zadar fură orice efortări de a-l face să apară. Artistul consimți abia să lase să i se tragă afară numai mâinile și execută în chip magistral ca o duzină de concerte, fantezii, etude și sonate, iar apoi trei ore în șir făcu game și felurite exerciții de „legato”, de „staccato” și „Schule der Geläufigkeit”...

Cum însă chiar zeița Venus, însăși Venera născută din spuma albă a mării, fu fermecată – poate mai ales de studiile de „legato”, ale căror sonorități eterice ajunseseră până și la dânsa în Olymp, turburată în li niștea ei de Zee, ea care nu mai fusese a nimănui de la Vulcan și Adonis – păcătui acum cu gândul și, învinsă de patimă, nemaiputând rezista tentației la audierea lui Fuchs, se hotărî să îl aibă la sine o noapte...

În acest scop trimese mai întâi pe Cupidon de îi săgetă inima, pe vârful săgeții fiind pus un bilețel prin care era invitat în Olymp²².

²² Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 98–101: II / Un giorno, Fuchs, avendo portato il suo ombrello a riparare, fu costretto a passare la notte sotto le libere stelle del cielo. / Il fascino misterioso della notte, le sue strane armonie, quei sussurri che insieme paiono venire da un altro mondo concedendo il sogno e la melanconia, fecero impressione a tal punto su Fuchs che – in estasi – dopo aver pedalato per tre ore al pianoforte, senza tuttavia suonare per timore di turbare la quiete della notte, giunse, grazie a questo bizzarro mezzo di locomozione, fino a un quartiere buio, verso il quale una forza misteriosa lo attraeva incurante della sua volontà – le malelingue dicono che si tratta proprio di quella celebre via che il buon imperatore Traiano, seguendo il consiglio di suo padre Nerva, aveva indicato all'ingenuo pastore Bucur perché la tracciasse per prima, al momento della fondazione della città che porta oggi il suo nome... / Come d'incanto, all'improvviso tantissime ancelle terrestri di Venere, umili sacerdotesse all'altare dell'amore, velate d'un bianco lucente, dalle labbra carminate e dagli occhi ombreggianti, si fecero intorno a Fuchs da ogni dove. Era una superba notte d'estate. In giro, canti e allegria, dolci sussurri e armonia... Le vestali del piacere accolsero l'artista con fiori, teli virtuosamente ricamati, brocche particolari e antichi bacili di bronzo colmi d'acqua aromatizzata. Tutte gridavano, superandosi l'un l'altra con la voce: "Adorato Fuchs, dammi il tuo amore immateriale!", "Oh, Fuchs, tu sei il solo che sappia amarmi d'un amore

Il secondo movimento si apre con l' "adagio". La descrizione è statica e idilliaca al contempo; l'ambientazione ripropone lo scenario tipicamente romantico, dove il povero Fuchs è costretto a trascorrere la notte sotto le stelle perché ha l'ombrello in riparazione. Il quadro è dominato dall'incantesimo misterioso della notte e le sue armonie magiche e silenziose mettono in atto i dispositivi del "sogno" e della "malinconia". Secondo Geo Bogza, questo è uno dei passi più autobiografici dell'autore²³. Rientra in quei capitoli non scritti della sua esistenza, delle sue insonnie, delle passeggiate notturne, dei suoi probabili incontri con l'altro sesso, i frammenti di un discorso amoroso di cui si sono perdute le tracce inconfessabili. Il testo cela nel suo distacco ironico, l'esperienza dell'estasi ("*în extaz*"): quella sensazione di essere trasportato oltre l'apparenza che canonicamente la musica degli astri comporta. Fuchs è trainato da una "forza misteriosa", dal pianoforte silente, macchina del tempo e dello spazio. L'essere musicale si trova immerso in una pienezza straordinaria, in quel vuoto che schiude la conoscenza, la felicità estrema, la vanità del tutto nel regno delle ombre. Si compie il viaggio testuale attraverso il mondo leggendario, nel sentiero mitico che conduce a Traiano e a Bucur, il pastore fondatore di Bucarest, come vuole la tradizione medievale dei Cronisti romeni. Il registro è sempre quello ironico, parodistico, ma traduce autentiche ossessioni, le tensioni interiori di un soggetto scisso, composto da elementi sensibili e verbali del tutto estranei alla situazione reale.

Ecco ora farsi avanti "innumerevoli ancelle di Venere", sensuali, rivestite di un bianco splendente, nella superba notte estiva, creature botticelliane che accolgono l'eroe con danze, canti, profumi, in un gio-

puolo!"; e come menate da un solo e medesimo pensiero finirono in coro: "Caro Fuchs, intona una sonata!" ... / Fuchs, per modestia, si cacciò dentro il pianoforte. Vani furono tutti gli sforzi per farlo riapparire. L'artista acconsentì appena di lasciarsi tirar fuori le mani e si mise ad eseguire magistralmente una dozzina di concerti, fantasie, studi e sonate, esibendosi, poi, per tre ore di fila, in scale ed in altri esercizi di "legato", di "staccato" e di "Schule der Geläufigkeit" ... / Ma siccome proprio la dea Venere, la stessa Afrodite nata dalla bianca spuma del mare, ne fu affascinata – forse soprattutto dagli studi di "legato", le cui eteree sonorità erano giunte sino a lei sull'Olimpo, sconvolta nella sua serenità di Dea, lei, che non era più stata di nessuno dal tempo di Vulcano e di Adone – si trovò adesso a peccare col pensiero e, ormai vinta dalla passione, non potendo più resistere alla tentazione di ascoltare Fuchs, decise di averlo presso di sé una notte... / A questo scopo inviò per primo Cupido a saettargli il cuore; sulla punta della freccia vi era apposto un bigliettino con cui lo si invitava sull'Olimpo.

²³ Geo Bogza în dialog cu Diana Turconi, *Eu sunt Ținta*, București, Ed. Du Style, 1996, p. 165.

co vertiginoso, implorandolo di interpretare una sonata. Fuchs, timido e modesto com'è, accetta la richiesta, alla sola condizione di potersi nascondere dentro il pianoforte. Facendo fuoriuscire le mani, inizia a suonare come non mai. Il "piano di seduzione" è innescato. La Venere, nata dalla spuma del mare, viene sedotta, affascinata, attraverso il ribaltamento testuale dei ruoli, dalla musica di sfere, prodotta dalla melodia di Fuchs; s'invaghisce dell'eroe, soprattutto dalla figura stilistica musicale del "legato", cioè delle note di legato che devono eseguirsi in una successione quanto più possibile senza interruzione di suono. Il riferimento al "legato" implica chiaramente, oltre all'allusione musicale, un forte connotato erotico. La dea, dunque, simile a una dea postmoderna *ante litteram*, invia Cupido a saettare il cuore dell'eroe; sulla punta della freccia era inserito un biglietto di invito per salire sull'Olimpo.

Prima di leggere il terzo movimento in cui è racchiuso l'evento da cui si origina l'amore, ossia l'incontro di Fuchs con il desiderio della dea, riprendiamo alcune questioni di fondo inerenti al divertissement di Urmuz. Gli *schizzi e racconti quasi... futuristi*, attraverso la loro dilatazione metaforica, rivelano alcune ossessioni testuali di Urmuz che spesso si traducono in vere e proprie interrogazioni metafisiche sulla natura della scrittura e sul suo ruolo di supplemento accessoriale della memoria. Ma è opportuno sottolineare che queste arguzie concettuali di Urmuz sono celate nel gioco allusivo della lettera; sono artifici che vengono strumentalizzati e demistificati immediatamente nell'atto stesso della loro nominazione, e funzionano solo come condizione cifrata di lettura per una minima comprensione di taglio enciclopedico dei suoi testi. Un passo esemplare di questa scrittura vertiginosa, ricca di traslati e di giochi formali, è rintracciabile nella sequenza della *Fuchsiade* dove l'eroe urmuziano viene sottoposto alla magia degli incantesimi di matrice figurativa. Cerchiamo di investigare più da vicino il sogno testuale di Fuchs: "Un giorno, Fuchs, avendo portato il suo ombrello a riparare, fu costretto a passare la notte sotto le libere stelle del cielo". L' "ombrello" di Fuchs, ovvero l'originaria chiave di sol "alterata", nella pratica della scrittura, è un accessorio importantissimo per l'eroe; esso svolge il ruolo di "mediatore evanescente" sul piano della narrazione, tuttavia si dimostrerà indisponibile al momento del bisogno.

Sofferamoci ora su questo "ombrello" di Fuchs e vediamo come Țepeneag lo impiega nel suo romanzo *Il Camion bulgaro*. Țepeneag ricore

da che esistono nel *Camion bulgaro* innumerevoli *mises en abyme* e “false piste” che richiedono esplicitamente l’interpretazione del lettore, cioè una cooperazione attiva per riempire con le proprie inferenze i buchi dello “scavo” presenti nel testo, inteso come un “cantiere a cielo aperto”²⁴. Per esempio, è presente nel suo romanzo una particolare *mise en abyme* che rimanda allusivamente all’ombrello di Fuchs e che gioca un ruolo strutturale all’interno dell’economia narrativa del *Camion bulgaro*. Quest’ombrello fa la sua prima comparsa nel romanzo di Țepeneag proprio all’inizio della storia, cioè nel momento in cui un’inquietante “vecchia”, dopo aver ricevuto un passaggio sotto la pioggia, lo abbandona a bordo della cabina del camion di Tzvetan. C’è poi anche un altro ombrello che si presenta in un’altra scena del romanzo e che appartiene a uno “scrittore” che “reggeva con le due mani un ombrello che aveva come manico una testa di pappagallos”²⁵ – questo “pappagallos” è un *clin d’œil* di Țepeneag, rivolto al suo lettore, che si riferisce alla rivista “Bilete de papagal” dove Arghezi aveva pubblicato *Algazy & Grummer* nel 1928. L’ombrello della “vecchia”, che ormai è diventato di proprietà di Tzvetan, aveva “il manico” che “terminava con una testa di cornacchia” (riferimento a Kafka, *kavka* significa cormacchia in ceco), ma poi il narratore si corregge: “ma no siamo seri era una testa di sparpiero di avvoltoio con il becco leggermente arcuato e molto appuntito”²⁶, come quello di alcuni personaggi di Urmuz, quali Grummer e Emil Gayk. Poi l’ombrello passa nelle mani di Daisy, un’autostoppista incontrata lungo la strada, con cui spesso gioca dentro il camion di Tzvetan lungo il viaggio. Ma all’improvviso accade che, mentre ne accarezzava distrattamente il becco, schiacciando inavvertitamente gli occhi dell’ombrello, Daisy “fece scattare la lama di un pugnale che penetrò come un fulmine sotto il suo seno sinistro”, uccidendola all’istante²⁷. Quest’ultimo evento si riferisce con ogni probabilità all’ “ombrello bulgaro” e ricorda l’angoscia di Țepeneag, che viveva a Parigi, di perdere la propria vita ad opera della *Securitate* di Ceaușescu – cioè temeva di fare la stessa fine

²⁴ Sul procedimento della *mise en abyme* in ambito letterario si veda in particolare L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, tr. it. di B. Concolino Mancini, Parma, Pratiche Editrice, 1994.

²⁵ D. Țepeneag, *Camionul bulgar*. Șantier sub cerul liber, cit., p. 104.

²⁶ *Ibid.*, p. 109.

²⁷ *Ibid.*, p. 175.

dello scrittore dissidente bulgaro Georgi Markov: il 7 settembre 1978, a Londra, mentre attendeva l'autobus vicino al Ponte di Waterloo, per andare alla sede Servizi Esteri della BBC, era stato urtato con l'ombrello da un uomo che, chiesto scusa per l'avvenuto, si era allontanato attraversando la strada e prendendo un taxi nella corsia opposta. Arrivato in ufficio Markov iniziò ad accusare vampate di calore, giramenti di testa e febbre. Alla sera la febbre divenne alta, e la moglie lo portò in ospedale. Markov parlò dell'episodio dell' "ombrello", raccontando di avere avvertito un bruciore quando questo lo aveva urtato. I medici sospettarono subito l'avvelenamento, date le ripetute minacce di morte inviate allo scrittore dal servizio segreto bulgaro. Markov morì di attacco cardiaco quattro giorni dopo, l'11 settembre 1978. Verso la fine del romanzo lo stesso ombrello ricompare davanti a Beatrice, la protagonista del *Camion bulgaro*: "faceva freddo e il vento soffiava sempre più furiosamente poi cominciò a piovere non aveva portato con sé l'ombrello"²⁸. L'allusione riguarda evidentemente l'ombrello di Fuchs nella *Fuchsiade*. Ed ecco la scena finale scritta senza punteggiatura, nello stile tipico dell'onirismo di Țepeneag, che prende spunto deliberatamente dal Laocoonte dell'*Eneide*:

Beatrice scotocea nervoasă vârandu-și degetele între cele două jilțuri ale cabinei și dădu firește peste umbrelă Țvetan puse în mișcare șterga âtoarele așa că acum ieșeau din mare șerpi nu erau valuri se onduș lau împingându-se unii pe alții dar nu rămâneau pe țarm se întorceau într-o mișcare perfect ritmată probabil de curenții mării sau cine știe de cine stă de veghe hăt departe îndărătul orizontului se apropie tunelul a spus Țvetan în bulgărește iar Beatrice și-a dat see ama că în sfârșit pricepe foarte bine înțelege și limba și ce avea să se întâmple²⁹.

²⁸ *Ibid.*, p. 214.

²⁹ *Ibid.*, pp. 216-217: Beatrice nervosamente cercava e infilò le dita tra i due sedili della cabina imbattendosi ovviamente sull'ombrello Tzvetan azionò i tergicristalli tanto che ora vedeva chiaramente giganteschi serpenti che uscivano dal mare erano serpenti non erano onde che ondeggiavano spingendosi le une sulle altre ma non restavano a riva ritornavano con un movimento perfettamente ritmato forse dalle correnti del mare o da non si sa quale guardiano lontanissimo dietro l'orizzonte / il tunnel si avvicina disse Tzvetan in bulgaro e Beatrice si rese finalmente conto di comprendere la lingua e di capire quello che stava per accadere.

Dopo questo breve *excursus* dove si è visto Țepeneag impiegare la *mise en abyme* a partire dall'ombrello del *Camion bulgaro* come una sorta di *clin d'œil* a *La Fuchsiade*, e un frammento di ekfrasi "occulta" a partire dal gruppo scultoreo *Lacoonte e i suoi figli*, conservato nei Musei Vaticani, addentriamoci ora nella seconda parte del "poema eroico-erotico e musicale in prosa", dove si legge:

Le charme mystérieux et harmonieux de la nuit, avec ses murmures qui semblaient venir d'un autre monde et provoquer la rêverie et la mélancolie, l'impressionna à tel point qu'il tomba en extase et, après qu'il eût pédalé trois heures au piano, mais sans appuyer sur les touches, pour ne pas troubler le calme nocturne, il arriva grâce à ce moyen de locomotion dans un quartier obscur vers lequel, à son insu, une force secrète le poussait – les mauvaises langues disent qu'il s'agissait justement de la fameuse rue que le bon empereur Trajan, suivant le conseil de son père Nerva, aurait indiquée au Berger Bucur afin que celui-ci y pose la première pierre lorsqu'il fonda la ville qui porte toujours son nom...

Farmecul misterios al nopții, cu armoniile sale ciudate, cu acele șoapte, parcă venite din altă lume, cari dau visarea și melancolia, îl impresionară pe Fuchs într-atâta încât – în extaz – după ce pedală trei ore la piano, fără însă a cânta, de teamă de a nu turbura liniștea nopții, ajunse, grație acestui mijloc bizar de locomoțiune, până în un cartier întunecos, înspre care, fără voia lui, o puterea tainică îl atrăgea – gurile rele spun că în chiar acea stradă celebră pe care bunul împărat Trajan, după consiliul tatălui său Nerva, a indicat-o naivului păstor Bucur să o așeze cea dintâi, când a întemeiat orașul ce îi poartă numele...³⁰

Notiamo che il fascino misterioso della notte, proveniente da un altro mondo, trascina nello spazio e nel tempo l'eroe urmuziano. Questo movimento magico avviene in estasi, e Fuchs si trova come soggetto

³⁰ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., pp. 98–99: Il fascino misterioso della notte, le sue strane armonie, quei sussurri che insieme paiono venire da un altro mondo concedendo il sogno e la melancolia, fecero impressione a tal punto su Fuchs che – in estasi – dopo aver pedalato per tre ore al pianoforte, senza tuttavia suonare per timore di turbare la quiete della notte, giunse, grazie a questo bizzarro mezzo di locomozione, fino a un quartiere buio, verso il quale una forza misteriosa lo attraeva incurante della sua volontà – le malelingue dicono che si tratta proprio di quella celebre via che il buon imperatore Traiano, seguendo il consiglio di suo padre Nerva, aveva indicato all'ingenuo pastore Bucur perché la tracciasse per prima, al momento della fondazione della città che porta oggi il suo nome...

romantico proiettato involontariamente nell'universo del sogno e della malinconia. Il mezzo di locomozione bizzarro, questa fantasmagorica macchina del tempo, è il pianoforte che conduce come il cavallo fatato della fiaba di magia romena attraverso i "mondi sovrapposti"³¹. Fuchs, più che sognare, è sognato, ammaliato da un potere misterioso che lo attrae, senza curarsi della sua volontà individuale. Viene trasportato in un quartiere buio, oscuro, magico (anche se in realtà, si tratta di uno squallido sobborgo di periferia) che risale alla notte dei tempi, un luogo mitico per la storia della Romania. Si tratta di quella famosa via che fu indicata dal buon imperatore Traiano all'ingenuo "Pastore Bucur" ("păstor Bucur") – che Tsepeneag indica con la maiuscola, riferendosi presumibilmente al pastore ("cioban") della Miorița, vale a dire al "professor Ciobanu" protagonista delle sue *Le Nozze necessarie*³² –, che serviva per delimitare la costruzione della capitale, București, la quale porta appunto il nome dell'ingenuo pastore. Ma quella celebre via non è una strada qualsiasi, è la via che conduce a vivere nella felicità, in quanto, nella folle designazione pseudoetimologica dei nomi di Urmuz, "Traian" e "Bucur" si lasciano tradurre in romeno nell'espressione a trăi (i)n bucur(ie), ovvero nello splendido "mimologismo"³³, per dirla con Genette, 'vivere nella felicità'. Nella prospettiva di questo topos (ricorrente nei testi urmuziani³⁴), si possono leggere le vicissitudini "eroico-erotiche e musicali" di Fuchs:

Brusquement, plusieurs servantes terrestres de Vénus, humbles filles au service de l'amour, vêtues de blanc transparent, aux lèvres carminées et aux yeux ombragés, encerclèrent Fuchs de tous côtés. C'était une superbe nuit d'été. Tout autour, chants et gaîté, doux murmures et harmonie... Les vestales du plaisir accueillirent l'artiste avec des fleurs, des serviettes artistiquement brodées, de petites verseuses à longs manches et d'antiques bassines en bronze pleines d'eau aromatisée. Toutes crièrent à qui mieux mieux : « Cher Fuchs, donne-moi ton amour immatériel ! » « Ô, Fuchs, toi tu es le seul qui sache nous

³¹ Sul motivo dei "mondi sovrapposti" si veda M. Mincu, *Mito-fiaba Canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*, Roma, Bulzoni, 1986.

³² *Nunțile necesare* è stato pubblicato per la prima volta nel 1977 in francese (*Les Noces nécessaires*, Paris, Flammarion), tradotto da Alain Paruit. In romeno è apparso solo nel 1992, dopo la caduta del regime di Ceaușescu.

³³ G. Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.

³⁴ Ci si riferisce, in particolare, ai testi *Pâlניה* e *Stamate* e *Dopo il fortunale*.

aimer proprement ! » Et comme si elles étaient animées par une seule et même pensée, elles finirent par crier toutes en chœur : « Cher Fuchs, joue-nous une sonate ! »³⁵

Deodată mai multe slujitoare terestre ale Venerei, servitoare umile la altarul amorului, îmbrăcate în alb-străveziu, cu buzele încarmate și ochii umbriți, înconjură pe Fuchs din toate părțile. Era o superbă noapte de vară. Împrejur, cântece și veselie, șoapte dulci și armonie... Vestalele plăcerii îl primiră pe artist cu flori, cu șervete artistic brodate și cu interesante ibrice și lighene antice de bronz pline cu apă aromată. Toate strigau, care mai de care: „Dragă Fuchs, dă-mi dragostea ta imaterială!” „O, Fuchs, tu ești singurul care știi să ne iubești curat!”; iar parcă mâinate de unul și același gând terminară în cor: „Dragă Fuchs, cântă o sonată!” ...³⁶

Fuchs è ormai immerso nel sogno, in un sogno del tutto particolare, il sogno misterico raffigurato dalla *Primavera* di Botticelli, il celebre quadro esposto agli Uffizi di Firenze. Il procedimento è quello solitamente impiegato da Urmuz: l'utilizzazione della tecnica retorica dell'*èkhphras-is*, ovvero la descrizione letteraria di opere d'arte di provenienza plastica o pittorica in una "sequenza fluttuante di stasi"³⁷. L'artista Fuchs, in sogno, è catturato dal dipinto botticelliano per quella soavità, leggiadria, gioia dionisiaca provenienti da quei figuranti femminili, che, nel testo, vengono moltiplicati dalle tantissime ancelle terrestri di Venere, le umili sacerdotesse all'altare dell'amore. Il lettore viene attratto soprattutto dall'aspetto erotico e voluttuoso delle vestali del piacere, dalle loro vesti candide e trasparenti, velate d'un bianco lucente, dalle labbra carminate e soprattutto dai loro occhi ombreggianti, tenebroosi che prefigurano qualcosa di affascinante e incantatorio. Queste vestali

³⁵ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., pp. 311.

³⁶ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 99–100: Come d'incanto, all'improvviso tantissime ancelle terrestri di Venere, umili sacerdotesse all'altare dell'amore, velate d'un bianco lucente, dalle labbra carminate e dagli occhi ombreggianti, si fecero intorno a Fuchs da ogni dove. Era una superba notte d'estate. In giro, canti e allegria, dolci sussurri e armonia... Le vestali del piacere accolsero l'artista con fiori, teli virtuosamente ricamati, brocche particolari e antichi bacili di bronzo colmi d'acqua aromatizzata. Tutte gridavano, superandosi l'un l'altra con la voce: "Adorato Fuchs, dammi il tuo amore immateriale!", "Oh, Fuchs, tu sei il solo che sappia amarci d'un amore puro!"; e come menate da un solo e medesimo pensiero finirono in coro: "Caro Fuchs, intona una sonata!" ...

³⁷ R. Barthes, *La Retorica Antica*, tr. it. di P. Fabbri, Milano, Bompiani, 1972.

somigliano formalmente, nell'ottica di un erotismo malefico, alle iele della cultura popolare romena, che fanno impazzire d'amore gli uomini incauti che, come nel mito di Atteone (citato nella *Fuchsiade*), cercano di scorgere nei luoghi appartati del bosco, presso le fonti queste figure femminili e inesorabilmente ne vengono ammaliati, senza alcuna possibilità di salvezza.

Il "sogno lucido" di Fuchs messo in scena da Urmuz entra in una peculiare relazione con l'"onirismo" di Țepeneag che proveremo ora a spiegare. Già in un articolo programmatico del 1966, in pieno realismo socialista in Romania, il futuro traduttore della *Fuchsiade* scriveva:

Literatura onirică e o literatură a spațiului și timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omologă, ci analogă lumii obișnuite. E o literatură perfect rațională în modalitatea și mijloacele ei chiar dacă își alege drept criteriu un fenomen irațional. Și în orice caz literatura onirică nu e o literatură a delirului nici a somnului ci a deplinei lucidități³⁸.

La "letteratura onirica" è avversa a ogni forma di realismo o proletcultismo, nel senso che, secondo Țepeneag, tende verso l'oggettivo, "l'oggettuale", cioè verso "la proiezione iperbolizzante" che trasforma il sentimento in un oggetto visibile, perché "nel sogno si vede a volte tutto, addirittura il pensiero. E questa sensazione di ubiquità conduce in fondo alla completa scomparsa di sé. Non esisti più, sei solo un occhio"³⁹. Con la "letteratura onirica" si tratta dunque di liberarsi dell'Io, di quell'Io ingombrante, a causa del quale un testo non potrebbe essere niente di più che una proiezione narcisista, contingente e priva di verità. Ma la lotta contro le intrusioni dell'Io presenta un versante tecnico, una serie di scelte e di procedimenti che caratterizzano, secondo Țepeneag, l'evoluzione, se non la storia, della letteratura. La "letteratura onirii

³⁸ D. Țepeneag, *În căutarea unei definiții* (1968), in Id. *Opere 5. Texte teoretice, interviuri, note critice, "șotroane" 1966-1989*, București, Tracus Arte, 2017, p. 58: La letteratura onirica è una letteratura dello spazio e del tempo infiniti, è il tentativo di creare un mondo parallelo non omologo, ma analogo al mondo abituale. È una letteratura perfettamente razionale nella modalità e nei propri mezzi, anche quando sceglie come criterio un fenomeno irrazionale. [...], la letteratura onirica non è una letteratura del delirio, né del sonno, ma una letteratura della piena lucidità.

³⁹ *Ibid*, p. 56.

ca" serve non a comunicare, ma a far conoscere il senso e la dimensione delle parole dove il linguaggio mette in gioco se stesso. Solo a partire dalla "letteratura onirica" diventa possibile comprendere, scoprire, le virtualità del linguaggio – il linguaggio non come strumento di rappresentazione, di designazione e di comunicazione, ma come potenza, eccesso, flessibilità, ossia come *mise en abyme* del testo in senso "strutturale". Țepeneag scrive:

Onirismul structural (estetic) suportă cu greu legănarea învăluitoare a egoului liric. Și nu are nevoie să recurgă în mod sistematic la metaforă care devine astfel perisabilă. El tinde în mod obiectiv către proză. Mai exact spus: către TEXT, spațiu literar care respinge categoriile obișnuite (poezie / proză) ; spațiu îndeajuns de întins pentru ca structura care se dezvoltă prin însuși actul scrierii (scriiturii) să aibă timpul să se manifeste din plin. Eu așa credeam, spre deosebire de poeții din grup în frunte cu Dimov. Grupul nostru semăna tot mai mult cu o elipsă care avea, firește, două focare. Textele mele erau din ce în ce mai lungi. Povestirile mele, influențate la început de Kafka, deveniră adevărate nuvele care amenințau să se transforme în romane. Structura textului mă preocupa tot mai mult. Cuvintele lăsate în libertate nu produc mare lucru. Cuvintelor nu le prea place libertatea. Eroarea supraprelistă, eroarea inițială, a fost de-a gândi poezia la nivelul cuvântului. De aici dezinteresul sau chiar disprețul pentru structură, pentru proza românească⁴⁰.

La "letteratura onirica" di Țepeneag, quando opera al secondo grado, cioè quando si muove in una dimensione metaletteraria, come avviene anche nell'opera di Urmuz, gioca a mimare e a travestire la "messa

⁴⁰ D. Țepeneag, *Mes textes – secrets de fabrication*, in "Poesis", an. XXV, n. 276-277-278, Satu Mare 2014, p. 45: L'onirismo strutturale (estetico) sopporta difficilmente la piacevole oscillazione avvolgente dell'io lirico. E non ha bisogno di ricorrere sistematicamente alla metafora che diventa così deperibile. Esso tende in modo oggettivo alla prosa. Detto più esattamente: verso il TESTO, spazio letterario che respinge le categorie abituali (poesia / prosa), spazio sufficientemente esteso affinché la struttura che si sviluppa attraverso l'atto stesso dello scrivere (della scrittura) abbia il tempo di manifestarsi pienamente. Io così credevo, a differenza dei poeti del gruppo con a capo Dimov. Il nostro gruppo assomigliava sempre di più a un'ellissi che aveva, evidentemente, due fuochi. I miei testi erano sempre più lunghi. Le mie storie, influenzate all'inizio da Kafka, erano diventate veri racconti che minacciavano di trasformarsi in romanzi. La struttura del testo mi preoccupava sempre di più. Le parole lasciate in libertà non producono granché. Alle parole non piace la libertà. L'errore surrealista, l'errore iniziale, fu di pensare la poesia a livello della parola. Di qui il disinteresse e persino il disprezzo per la struttura, per la prosa romanesca.

in abisso" della parola, e ciò ha delle ripercussioni anche nella creazione delle sue stesse storie. Che Țepeneag abbia riservato alla sua opera, non solo dal punto di vista "strutturale" ma anche dal punto di vista retorico, la più grande attenzione alla metonimia in contrapposizione alla metafora, sembra difficilmente contestabile. Osservata nei suoi riflessi stilistici concreti, la tendenza metonimica, manifestandosi quasi inevitabilmente come una tendenza all'ordine paratattico, è immediatamente visibile nella composizione di molti testi di Țepeneag, soprattutto in quelli "onirici", dove la giustapposizione e l'interruzione si impongono rompendo i nessi di coordinazione. La pulsione metonimica nella scrittura di Țepeneag come in quella di Kafka sembra dispiegare tutta la sua potenzialità là dove si registra un indebolimento della caratterizzazione psicologica dei personaggi, dove gli individui vedono svanire le proprietà che li stabilizzavano, le separazioni che li distanziavano, la loro posizione precisabile nello spazio e nel tempo. È come se i personaggi di Țepeneag, come quelli di Urmuz, venissero sospinti al di qua della loro umanità: non hanno uno statuto proprietario, e tuttavia non sono interamente privi della loro singolarità; non dispongono propriamente di un Io-soggetto: sembra che il loro Io si sia dissolto nella lingua non caratterizzata psicologicamente né socialmente, in cui si ritrovano. Essi esprimono una sorta di soggettività senza soggetto. Compiono azioni, senza che la luce di un progetto le illumini. Sono mossi da forze misteriose o a partire da una missione da compiere a loro sconosciuta. Da qui anche il carattere dell'incompiutezza del *Camion bulgaro*, incompiuto, perché le interruzioni si ripetono, generando così un testo "impossibile" da leggere in senso tradizionale. Ogni atto di linguaggio nel testo di Țepeneag è appunto governato dalla discontinuità, dall'interruzione e dalla ripresa. Nelle relazioni verbali tra i personaggi parla l'intermittenza, cioè l'esigenza di una parola che non unifichi, ma che sia capace di superare le due sponde separate dall' "abisso" senza colmarlo, senza far riferimento all'unità fusionale. Qui sta anche il "rapporto senza rapporto"⁴¹, per usare i termini di Maurice Blanchot, fra il musicale e l'onirico che Țepeneag stabilisce nella sua singolare relazione con la scrittura. Quest'ultimo aspetto è presente anche nella *Fuchsiade*.

⁴¹ Cfr. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Ora osserviamo un altro particolare aspetto in questo “poema eroico-erotico e musicale, in prosa” di Urmuz. Queste ancelle di Venere, che si muovono in un movimento di danza, canti e allegria, dolci susurri e armonia, si rivolgono a Fuchs urlando, come le Baccanti del corteo di Dioniso e reclamano da lui un amore immateriale, perché egli era, come diranno in seguito, “il solo che dal tempo di Platone sapesse amare di amore puro”. Ma allo stesso tempo proprio la dea Venere, la stessa Venere “nata dalla bianca spuma del mare”, ne fu affascinata e, “vinta dalla passione, non potendo più resistere alla tentazione di ascoltare Fuchs, decise di averlo con sé una notte... A questo scopo inviò per primo Cupido a saettargli il cuore; sulla punta della freccia vi era apposto un bigliettino con cui lo si invitava sull’Olimpo”.

Bisogna fare molta attenzione ai dettagli. Entra in gioco sul piano dei contenuti, una proliferazione di significanti che concernono il nome (“Venus”, “Venere”, “Afrodite”) e i suoi sostituti (“la Dea”, “lei”, “la Signora-Padrona”). Teniamo presente che Urmuz, oltre che a riferirsi ai quadri botticelliani (*La Primavera* e *La nascita di Venere*, “spuma bianca del mare” nella *Fuchsiade* e “su una superba conchiglia di madreperla” in *Pâlnia și Stamate*) segue la tradizione platonica – due differenti personificazioni dell’amore, una volgare (Afrodite Pandemia) e l’altra celeste (Afrodite Urania) – alle quali aggiunge quella del pianeta Venere, attorno al quale Fuchs “avrebbe a velocità vertiginosa vagato nel Caos con orbite di cinque minuti”.

Allora, come leggere il testo? Innanzitutto, dichiariamo che è impossibile leggerlo a una sola dimensione di significato – esattamente come accade nella prosa onirica di Țepeneag –, poiché il nome proprio, significante puro nella scrittura, si mostra nella intenzionalità di Urmuz sia nella sua valenza polisemantica che in quella autoriflessiva. In altre parole, al di là dell’autospecularità, dell’autoriflessività e dell’autoreferenzialità della realtà testuale o intertestuale del “poema eroico-erotico e musicale, in prosa”, è comunque possibile evidenziare nella *Fuchsiade* le fonti indiziarie che sono state inserite nel processo compositivo, e mettere in rilievo le fitte trame intertestuali specifiche verso cui il fantasma onirico-letterario di Urmuz ci conduce.

In molti dialoghi platonici – soprattutto nel *Filebo*, nel *Cratilo*, nel *Fedro* e nel *Simposio* –, Socrate menziona la duplicità di Venere, parlando di due Afroditi: la prima che riguarda il piacere, e la seconda l’armonia.

Quest'ultima, nella *Fuchsiade*, si avvicina molto, per il suo valore simbolico ed ermetico, alla dea raffigurata centralmente nella *Primavera* di Botticelli. Ma il riferimento alla dea dell'amore, alla Signora del dipinto, è ancora più pregnante se consideriamo il ruolo che ha assunto nel tempo il capolavoro botticelliano.

È ormai un luogo comune nella critica d'arte assegnare al dipinto di Botticelli una determinata collocazione nell'ambito della filosofia neoplatonica rinascimentale e giudicarlo come il manifesto del sistema filosofico ficiniano⁴². Urmuz, mediante il ribaltamento di prospettiva, pone i due capolavori botticelliani all'interno di una sorta di *mise en abyme* centrata sul nome proprio Venus-Venere-Afrodite, sconvolgendo qualsiasi possibilità lineare di lettura. Cerchiamo, tuttavia, per quanto ci è possibile, di distinguere gli inserti testuali operati dallo scrittore. Una delle Veneri è *Venus humanitas*, "Venere la saggia" secondo la definizione di Esiodo, proprio quella che verrà ripresa dalla tradizione ermetico-neoplatonica ficiniana. Ed è la divinità verso cui è attratto Fuchs, una volta che ha effettuato l'iniziazione erotico-conoscitiva tramite occultamento ("dopo essere rimasto, per modestia d'artista, tre anni nascosto in fondo a un pianoforte, senza che nessuno lo venisse a sapere"). In realtà, colei che risponde al richiamo musicale dell'eroe urmuziano, non è la Signora della *Primavera*, ma è la Venere nata dalla "bianca spuma del mare", "presentata su una superba conchiglia di madreperla", (quella assimilata simbolicamente all'"imbuto" in Pâlnia e Stamate) proprio come nell'omonimo quadro botticelliano. Si tratta dunque di quella dea che è stata sposa di "Vulcano" e protagonista dell'amore conteso di "Adone", la dea che rappresenta quindi il fascino e il desiderio erotico, l'amore volgare. Ma Urmuz non si ferma qui. Il gioco dell'ekfrasi si svolge su una considerazione ironica dei due dipinti. Viene evocato il "Cupido" bendato della *Primavera* che sta per scoccare una delle fatali frecce, sulla cui punta è apposto un bigliettino con cui si invitava Fuchs a salire sull'Olimpo. Cupido, come si vede nella *Fuchsiade*, fa le veci di Hermes-Mercurio del dipinto, il messaggero divino che occupa un posto rilevante nel *Corpus Hermeticum* tradotto da Marsilio Ficino.

⁴² U. Baldini, *La Primavera del Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro*, Milano, Elemond Arte, 1984.

Questo protocollo di lettura, forse, diventerà più chiaro nel terzo movimento sinfonico del poema musicale: lo "scherzo". Iniziamo ora a leggerlo sempre nella bella traduzione di Țepeneag.

III

À l'heure fixée, « les trois Grâces » firent leur apparition.

Elles prirent Fuchs et le portèrent doucement dans leur bras moelleux et voluptueux jusqu'au pied d'une échelle de soie, faite de portées, et qui avait été accrochée au balcon de l'Olympe, là où Vénus l'attendait. Par hasard Héphaïstos en eut vent et, jaloux, il déchaîna, à l'aide de Zeus, une forte pluie en guise de vengeance.

Bien qu'il eût donné son parapluie à réparer, Fuchs ne s'avoua pas vaincu. Habitué à manier les portées et grâce aux ailes puissantes de son inspiration de compositeur, il s'éleva de plus en plus haut dans les airs en défiant les éléments de la nature. Il parvint enfin sur l'Olympe, mouillé comme une poule. Aphrodite le reçut en héros. Elle le prit dans ses bras, l'embrassa avec passion et puis l'envoya dans une sécherie de prune automatique⁴³.

III

La ora fixată, "Cele trei grații" apărură...

Ele luară ușor pe Fuchs și îl purtară ușor pe brațe moi și voluptuoase, până la capătul unei scări de mătase, făcută din portative, scară ce fusese agățată de balconul Olympului, unde Venera îl aștepta...

Întâmplarea făcu însă ca Vulcan-Ephaistos să prindă de veste și, gelos, o ploaie puternică făcu el să se dezlănțuie atunci, ca răzbunare, prin mijlocirea lui Zeus...

Fuchs, deși cu umbrela la reparat, nu se dădu însă învins. Știind să umble foarte ușor cu portativele și ajutat de aripile puternice ale insoțitorului său de compozitor, el se înalță tot mai sus, bravând elementele naturii.

În sfârșit, ajunse plouat în Olymp. Aphrodita îl primi ca pe un erou. Ea îl îmbrățișă, îl sărută cu patimă și apoi îl trimise la o uscătorie de prune sistematică⁴⁴.

⁴³ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., pp. 312-313.

⁴⁴ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., p. 102: III / All'ora stabilita, "Le tre Grazie" fecero la loro comparsa... / Prelevarono Fuchs e lo portarono dolcemente sulle loro braccia morbide e voluttuose, fino ai piedi di una scala di seta, fatta di pentagrammi, una scala che era stata attaccata al balcone dell'Olimpo, ove Venere lo aspettava... Il caso volle, tuttavia, che Vulcano-Efesto apprendesse la notizia e, spinto dalla gelosia tanto fece che, con la mediazione di Zeus, scatenò per vendetta una pioggia impetuosa... / Ma Fuchs, nonostante avesse l'ombrello in riparazione, non si diede per vinto, e poiché sapeva destreggiarsi abilmente sui pentagrammi, aiutato dalle possenti ali della sua ispirazione

All'ora stabilita, "le tre Grazie" apparvero. I puntini sospensivi, come sempre, rientrano tra i pochi indizi di lettura che consentono di precisare la portata metaforica e allusiva di un enunciato. Sono il segno della presenza della voce narrativa dell'autore. Chi sono le tre Grazie? Se Urmuz si riferisce alle Cariti, in latino Gratiae, esse designano le divinità della Bellezza, diffondono la gioia della Natura nel cuore degli uomini e in quello degli dèi che abitano sull'Olimpo. Fanno parte del seguito di Apollo (citato nel testo), il dio musico. Vengono rappresentate come tre sorelle e generalmente sono in compagnia delle Muse (cite nel testo), con le quali formano dei cori. A Eufrosine, Talia e Aglae, si attribuisce ogni sorta di influenza sui lavori della mente e sulle opere d'arte e in questo senso vengono accompagnate volentieri alla figura di Atena-Minerva (citata nel testo), dea dell'attività intellettuale. Nella raffigurazione tradizionale, due delle Grazie sono rappresentate mentre guardano in una direzione, quella che sta al centro guarda nella direzione opposta (si veda per esempio la pittura parietale di Pompei, presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli). Tuttavia, Urmuz appone le virgolette su "le tre Grazie". Quindi, si tratta di una citazione dotta, poiché lo scrittore non aveva alcun bisogno di indicarle con le virgolette se voleva riferirsi semplicemente alle Cariti che, come tutte le altre divinità menzionate, facevano parte dei tradizionali "inquilini" dell'Olimpo. In realtà, Urmuz sembra segnalare una possibile chiave di lettura per il suo testo, indicando, al contempo, all'osservatore attento, le modalità d'accesso privilegiato per comprendere alcuni degli enigmi storici del dipinto botticelliano. Qui Urmuz si offre in qualità di lettore modello dei significati reconditi racchiusi nelle immagini raffigurate nella *Primavera*⁴⁵.

di compositore, s'innalzò sempre più in alto, sfidando la furia naturale degli elementi. / Alla fine, arrivò fradicio sull'Olimpo. Afrodite lo accolse come un eroe. Ella lo abbracciò appassionatamente e poi lo inviò verso un seccatoio di prugne sistematico.

⁴⁵ "Le tre Grazie", nel capolavoro degli Uffizi – contrariamente alla tradizione, secondo cui Castitas, Pulchritudo e Voluptas, venivano rappresentato sempre con Voluptas in posizione subalterna o paritetica rispetto alle altre – ribaltano questo modello. Infatti tale schematismo viene rivoluzionato da Botticelli immettendo il movimento nel gruppo. Castitas è sempre di spalle, come vuole l'usanza, ma la gamba sinistra ha appena compiuto un passo in avanti perché la destra rimane come sospesa, in attesa di un movimento ulteriore. Il viso è chiaramente visibile di profilo, con lo sguardo assorto, teso, calmo e fiducioso verso l'altra Grazia che le si fa incontro, Voluptas. Voluptas in Botticelli assume

Le tre Grazie sono il trionfo del corpo, del fisico, dei sensi, della gioia di vivere. Come a dire che la voluttà deve predominare sulla castità e sulla bellezza. Grazia, bellezza, pudicizia e abbandono sono i comportamenti, i dettami etico-iniziatici verso cui deve rivolgersi il filosofo neoplatonico, l'amante della sapienza senza pregiudizi, secondo la codificazione dei saperi ermetici di matrice ficiniana. Fuchs accetta di essere trascinato in questa danza di apparizioni, si identifica con esse e le accoglie come parte costitutiva del suo essere. E infatti vediamo le Grazie prelevare l'eroe urmuziano, iniziato ai misteri sapienziali (come sarebbe piaciuto a Stamate nel suo "romanzo"), e trasportarlo nel movimento erotico danzante sulle loro braccia morbide e voluttuose, in estasi, come catturato da uno specchio, da una visione contemplativa e musicale, dal sogno pittorico di Botticelli.

Le tre Grazie ricoprotono dunque un ruolo di mediazione nei confronti dell'eroe, permettendogli di raggiungere i piedi di una scala: la scala d'amore di Platone. La scala in sé racchiude molteplici significati. È un motivo ricorrente in tutte le culture. Basta ricordare che nell'ambito cristiano è simbolo dell'unione tra cielo e terra. Particolarmente note sono la visione di Giacobbe (*Genesi* 28, 11) e, nelle raffigurazioni ermetico-alchemiche, gli ostacoli posti all'ascensione da Miseria, Malattia, Voluttà e Morte prematura. Fatto sta che la scala tradizionalmente è una figura sia simbolica che allegorica e rappresenta il collegamento con una sfera superiore. Urmuz impiega sovente questo motivo nelle sue prose, anche se il suo scopo è quello di creare un effetto ironico e deformante. Fuchs è un nome, un suono alterato dalla scrittura, e sebbene questa scala platonica rappresenti la via che porta alla conoscenza, essa, pur essendo una scala musicale, fatta di pentagrammi, viene utilizzata allo stesso modo di un Don Giovanni qualsiasi. Si tratta, appunto, di una scala di seta che viene attaccata al balcone dell'Olimpo alla cui estremità c'è Venere (ma quale Venere?) che lo attende. Pertanto, tutte le allusioni all'ermetismo e al neoplatonismo rinascimentale hanno solo la funzione di creare un effetto ironico e segnalare la decadenza ormai

un ruolo trainante, rispetto alle altre. Voluttà comanda il gruppo attirando su di sé Pulchritudo e Castitas, come in un rituale che ricorda una danza d'amore a sfondo dionisiaco, ove predomina l'elemento erotico. Si veda a questo proposito E. Wind, *Misteri Pagani nel Rinascimento*, tr. it. di P. Bertolucci, Milano, Adelphi, 1977, p. 23 e segg.

avvenuta di questo topos culturale che è passato, in epoca moderna per le mani di Molière e di Mozart.

Rileggiamo il brano: “Il caso volle, tuttavia, che Vulcano-Efesto apprendesse la notizia e, spinto dalla gelosia tanto fece che, con la mediazione di Zeus, scatenò per vendetta una pioggia impetuosa...”. Ecco innescato un altro stereotipo della classicità che viene ripreso ironicamente da Urmuz anche dal quadro di Jacques-Louis David, *Marte disarmato da Venere*, in questo particolare dispositivo “pitto-poetico” dell’ekfrasi “occulta”. Appresa la notizia, Vulcano, il divino marito di Venere (e anche sposo di Aglae, una delle tre Grazie, secondo un’altra tradizione), geloso e vendicativo fa scoppiare una tempesta.

Bien qu’il eût donné son parapluie à réparer, Fuchs ne s’avoua pas vaincu. Habitué à manier les portées et grâce aux ailes puissantes de son inspiration de compositeur, il s’éleva de plus en plus haut dans les airs en défiant les éléments de la nature. Il parvint enfin sur l’Olympe, mouillé comme une poule. Aphrodite le reçut en héros. Elle le prit dans ses bras, l’embrassa avec passion et puis l’envoya dans une sécherie de prune automatique⁴⁶.

Fuchs, deși cu umbrela la reparat, nu se dădu însă învins. Știind să umble foarte ușor cu portativele și ajutat de aripile puternice ale insoțitorului său de compozitor, el se înalță tot mai sus, bravând elementele naturii.

În sfârșit, ajunse plouat în Olymp. Aphrodita îl primi ca pe un erou. Ea îl îmbrățișă, îl sărută cu patimă și apoi îl trimise la o uscătorie de prune sistematică⁴⁷.

Vediamo che l’eroe non si dà per vinto nonostante non abbia a disposizione l’ombrello (l’attrezzo simbolico musicale, erotico e scritturale) per proteggersi dalla pioggia torrenziale. Si muove agevolmente sul pentagramma anche senza la chiave di violino, e sospinto dall’ispirazione di compositore, si fa beffe della furia degli elementi naturali.

⁴⁶ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., p. 313.

⁴⁷ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., p. 102: Ma Fuchs, nonostante avesse l’ombrello in riparazione, non si diede per vinto, e poiché sapeva destreggiarsi abilmente sui pentagrammi, aiutato dalle possenti ali della sua ispirazione di compositore, s’innalzò sempre più in alto, sfidando la furia naturale degli elementi. / Alla fine, arrivò fradicio sull’Olimpo. Afrodite lo accolse come un eroe. Ella lo abbracciò appassionatamente e poi lo inviò verso un seccatoio di prugne sistematico.

Fuchs giunge fradicio sull'Olimpo, oltre che bagnato dalla pioggia, lo possiamo immaginare, intriso di sudore per aver affrontato le prove della scrittura. Queste ultime prove non vengono descritte nel "poema in prosa", tuttavia sono presenti nell'operazione testuale effettuata da Urmuz – "Come un funambolo sospeso sul filo, aiutato dal suo unico ombrello", attaccato al "proprio squilibrio", scrive Gherasim Luca ne *L'Inventore dell'Amore*⁴⁸ – che mette in scena i suoi numeri acrobatici fra gli spazi bianchi delle lettere, come ebbe modo di cogliere anche Paul Celan⁴⁹. Infatti, "Afrodite lo accolse come un eroe", anche se le sue prove sono state espunte dall'intreccio del "poema". Ma colei che "lo abbracciò, con struggimento e poi lo inviò verso un seccatoio di prugne sistematico", è, veramente, la Signora del quadro di Botticelli? È proprio Lei che lo bacia comunicandogli la conoscenza, nutrendolo di sapienza, e indirizzandolo tuttavia verso un seccatoio di prugne sistematico?

Proseguendo la lettura, si possono cogliere facilmente le allusioni erotico-conoscitive di Fuchs, un nome che in realtà non è un solo nome. Lasciamo quindi al lettore di Urmuz il compito di ricrearsi un'alcova di piacere, uno spazio di *jouissance* testuale, come dice Barthes⁵⁰, abbandonandolo solitario alle avventure di Fuchs, eroe di inchiostro, significante musicale che è stato prima rigettato poi riassorbito dalle pagine della scrittura corrosiva di Urmuz.

Leggiamo ora, sempre nella splendida traduzione di Țepeneag, la continuazione del terzo movimento, il rondò, lo "scherzo", dove si sviluppa l'azione drammatica nella compenetrazione di tutti i registri comunicativi, dove si dispiegano la molteplicità delle allusioni e si mette in atto il processo demistificante della convenzionalizzazione delle espressioni artistiche, in particolar modo della letteratura.

La nuit, Fuchs fut introduit dans l'alcôve. Tout autour, juste des chants et des fleurs. Les Grâces et les autres servantes olympiennes de Vénus dansèrent devant lui, le couvrirent de fleurs et l'aspergèrent d'enivrants arômes, tandis que plus loin d'innombrables petits Cupidons entonnaient, sous la baguette d'Orphée, des louanges à l'amour.

⁴⁸ G. Luca, *L'Inventore dell'Amore*, a cura e traduzione di G. Rotiroti, Milano, Criterion Editrice, 2018, p. 73.

⁴⁹ Cfr., a tal proposito, G. Rotiroti, *Elogio della traduzione impossibile*, cit., pp. 137-150.

⁵⁰ Cfr. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Un peu plus tard, les neuf muses réapparurent. Par la voix mélodieuse d'Euterpe elles prononcèrent pour Fuchs des mots accueillants :

– Sois le bienvenu, ô mortel élu, toi qui par ton art divin rapproches les humains des dieux ! Vénus t'attend ! Que Jupiter rende ton art et ton amour dignes de notre maîtresse – la Déesse – et qu'il fasse en sorte qu'une nouvelle et supérieur lignée soit engendrée par l'amour qui vous unit, une descendance qui peuplera désormais non seulement la terre qui n'est capable que d'aspirer à l'Olympe, mais aussi l'Olympe soumis hélas, comme la terre, à la décadence.

Ainsi s'exprimèrent-elles et les chœurs de Cupidons invisibles entonnèrent à nouveau des louanges à l'amour, tandis que les aèdes d'Olympe accordèrent leurs lyres et glorifièrent en vers le moment immortel⁵¹.

Fuchs fu introdus noaptea în alcov. Împrejur, numai cântece și flori. Grațiile și celelalte slujitoare olimpiene ale Venerei, dansând înaintea lui, îl acoperiră cu flori și-l stropiră cu miresme îmbătătoare, pe când în depărtare nenumărați amorași nevăzuți, sub bagheta măiastră a lui Orpheu, intonau cântece de slavă iubirii...

Peste puțin, „cele nouă muze” apărură. Prin glasul melodios al Euterpei grăiră ele astfel lui Fuchs de întâmpinare:

– Fii binevenit, o, muritor ales, tu, care prin arta-ți divină apropii pe oameni de zei! Venus te așteaptă! Facă Júpiter ca arta și amorul tău să fie demne de Zeița – stăpâna noastră – și facă el ca o nouă și superioară seminție să zămislească din iubirea ce vă unește, seminție care va să populeze de acum nu numai pământul, ce nu e în stare să aspire decât la Olymp, ci și Olympul – ca și pământul – supus, vai, decadenței!!!...

Ziseră, și corurile de amorași nevăzuți intonară iarăși slavă iubirii, iar Aezii Olympului, instrumentându-și lyrele, preamăriră în versuri momentul nemuritor.⁵²

⁵¹ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., p. 313.

⁵² Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 102–103: A notte Fuchs fu introdotto nell'alcova. Tutt'intorno, solo canti e fiori. Le Grazie e le altre ancelle olimpiche di Venere, danzando davanti a lui, lo coprirono di fiori e lo aspersero di profumi inebrianti, mentre in lontananza innumerevoli amorini invisibili, sotto la magistrale bacchetta di Orfeo, intonavano canti inneggianti all'amore... / Poco dopo, "le nove muse" apparvero. E dalla voce melodiosa di Euterpe si rivolsero a Fuchs con queste vive parole: / – Sii il benvenuto, oh eletto mortale, tu, che con la tua divina arte avvicini gli uomini agli Dei! Venere ti attende! Conceda Giove che la tua arte e il tuo amore siano degni della Dea – nostra signora – e faccia sì che un nuovo e superiore seme prenda vita dall'amore che vi unisce, un seme destinato a germogliare d'ora in poi non soltanto sulla terra, che è in condizione di aspirare unicamente all'Olimpo, ma sull'Olimpo stesso sottoposto, ahimé! – come la terra – a decadenza!!!... / Così dissero, e i cori di amorini invisibili inneggiarono di nuovo all'amore, mentre gli aedi dell'Olimpo, accordate le lire, glorificarono in versi il momento immortale.

Avevamo visto come all'ora stabilita "le tre Grazie" erano apparse e avevano condotto Fuchs ai piedi di una scala di seta costruita da pentagrammi e da righe musicali, alla cui estremità Venere lo attendeva smaniosa. Allora "Vulcano-Efesto", l'antagonista per antonomasia, spinto dalla gelosia, fece scatenare una pioggia torrenziale, grazie alla mediazione di Zeus; ma l'eroico Fuchs, nonostante l'assenza dell'ombrello in riparazione, fu aiutato dalle possenti ali della sua ispirazione di compositore a sfidare la furia degli elementi. Urmuz grande conoscitore dei meccanismi compositivi e dinamici delle fiabe di magia romene, aggira la norma e ironizza sulle prove, individuando nella funzione metalinguistica il codice della fiaba. Attraverso la parodia lucida dei temi e dei motivi, utilizza lo stesso codice come oggetto del messaggio, trasfigurandolo nella dimensione allegorica della scrittura e manifestando al contempo la mistificante legittimazione del narratore cui è riservato il diritto di inscenare le proprie storie, consapevole dello statuto contrattuale che lo lega alla narrazione. L'abbassamento dei livelli narrativi si è attuato dunque tramite l'ironia. A notte Fuchs venne introdotto nell'alcova, accolto da canti e ghirlande di fiori. Le Grazie e le ancelle gli danzano innanzi, mentre, in lontananza, amorini invisibili intonano inni amorosi, sotto la guida di Orfeo, "sottoposto" anch'egli "a decadenza", relegato al misero impiego di direttore di cori. Euterpe, la musa del canto lirico, si rivolge, ormai, a Fuchs, nella speranza che dall'incontro, dall'unione dell'eroe con Venere possa nascere un nuovo "seme", una stirpe di "superuomini" nietzschiani, cui sarà concesso di abitare il cielo come la terra.

Risulta immediato alla lettura che i motivi convenzionali della letteratura vengono riciclati nella trama testuale. I ruoli delle personificazioni mitiche (le Muse, Orfeo, Euterpe), anche se i nomi sono ancora scritti con la maiuscola, hanno perso il loro potere simbolico che ha determinato gran parte della produzione letteraria nella tradizione occidentale ed ora si trovano coinvolti nella scrittura come meri accessori, *optional* di un "Olimpo sottoposto a decadenza". Non traspare alcuno sguardo nostalgico da parte dell'autore, né d'altra parte alcun sentimento di *pietas* verso questo mondo un tempo irraggiungibile ai comuni mortali, di cui solo i poeti *vates* potevano essere fedeli interpreti, secondo la prospettiva classica. Fuchs, il portavoce urmuziano, puro suono alterato dalla protesi della scrittura, scardina dall'interno questa

incredibile impalcatura simbolica che si reggeva da tempo immemorabile. Egli entra spudoratamente nell'“alcova di Venere”, anche se solo dopo essere stato prima iniziato all'amore nell'essiccatoio sistematico di prugne. Da qui si avvia il discorso amoroso, si inneggia agli imenei con la totale partecipazione degli abitatori olimpici, ma l'unico esito è il silenzio, in “un'atmosfera di semioscurità azzurrina”. Leggiamo interamente il passo dove l'impietosa maestria di Urmuz trova la sua più completa affermazione. Ricordiamo sempre che siamo al terzo movimento, lo “scherzo”.

Mais bientôt s'installa le silence... Tout autour il n'y avait personne... Dans l'alcôve régnait une semi-obscurité bleuâtre. Vénus y était toute nue. Blanche, les mains jointes sous la nuque, les cheveux dénoués, elle offrait son superbe corps lacté sur des coussins moelleux dans un mouvement d'abandon délicieux et de suprême volupté. Il faisait chaud, partout des arômes excitants. Gêné et craintif, Fuchs eût voulu se cacher quelque part, n'importe où, dans une fente, mais comme cela n'existe pas en Olympe, il se vit obligé de se donner tout seul du courage.

Il fit d'abord mine de courir un peu à travers la pièce, mais Aphrodite, de sa main fine aux doigts roses et parfumés, le tira elle-même d'embarras... Elle le cueillit sur le plancher, le caressa, l'éleva deux ou trois fois jusqu'au plafond et, en le regardant longuement, l'embrassa avec passion. Puis à nouveau le caressa, l'embrassa mille fois et le posa doucement entre ses seins.

Fuchs se mit à trembler de joie, et de peur il aurait voulu sauter à terre, quelque part, comme un puce, mais les seins chauds et parfumés l'avaient enivré et étourdi, aussi commença-t-il à se mouvoir comme un têtard en folie dans toutes les directions, à glisser en zigzag sur le corps de la Déesse, rapide et nerveux, à escalader les tétons roses, à franchir les hanches soyeuses et à se faufiler entre les cuisses rondes et brûlantes.

Fuchs était méconnaissable. Ses besicles jetaient maintenant des lueurs perverses, ses moustaches étaient devenues lubriques et libidineuses. Le temps passait ainsi, et l'artiste, en définitive, ne savait pas ce qu'il restait encore à faire, et la Déesse n'aurait pas pu attendre longtemps.

Il avait entendu dire une fois que : « Dans l'amour, contrairement à la musique, tout finit par une ouverture ». Eh bien, Fuchs ne la trouvait pas, ne l'entendait nulle part...

Tout à coup une idée lui passa par la tête. Il se dit que l'Ouverture, en tant que musique, ne pouvait se rapporter qu'à l'oreille et comme l'oreille est la plus noble ouverture du corps (de toutes celles connues par Fuchs) – l'organe de la musique divine à travers lequel il était ap-

paru dans le monde et avait vu pour la première fois la lumière du jour – alors la joie suprême ne devait être cherchée que dans l'oreille. Ragaillardi maintenant, Fuchs se recueillit, banda ses muscles et, partant des orteils de la Déesse, se rua avec une indicible frénésie vers l'oreille et par un «sforzando» pénétra dans le petit trou du lobe droit qui servait d'habitude à accrocher des boucles d'oreilles. Il y disparut complètement⁵³.

Dar nu trecu mult, și totul reîntră în tăcere... împrejur nu mai era ni-meni...

O semiobscuritate albăstrie se făcu în alcov. Venus era goală. Albă, cu mâinile după cap împreunate sub păru-i de aur despletit, cu un gest de delicioasă abandonare și de supremă voluptate, își întinse ea superbu-i corp de lapte pe patul de perne moi și de flori. În aer, căldură și arome ațâțătoare. Fuchs, de rușine și de teamă, ar fi vrut să intre undeva într-o crăpătură. Cum însă așa ceva nu există în Olymp, se văzu nevoit să-și facă singur curaj.

Parcă ar fi vrut să alerge întâi puțin prin cameră, dar Aphrodita, cu mâna ei fină, cu degetele de trandafiri parfumați, îl scoaseră din încurcătură... Ea îl culese ușor de jos, îl mângâie, îl ridică de două-trei ori până în tavan ca pe un copilaș și, privindu-l lung, îl sărută de o mie de ori și îl așază ușor între sâni.

Fuchs începu să tremure de bucurie, și de teamă ar fi voit să sară jos undeva ca un purice. Cum însă acei sâni calzi și parfumați îl amețise și îl zăpăcise, începu să alerge ca un mormoloc ieșit din minți în toate părțile, circulând în zig-zag pe corpul Zeiței, iute și nervos, trecând nebul peste vârful roze ale sânilor, peste șoldurile mătăsoase, strecurându-se printre pulpele-i rotunde și arzătoare...

Fuchs nu mai era de recunoscut. Ochelarii lui aruncă acum luciri perverse, mustățile îi deveniră lubrice și libidinoase. Trecu astfel o bună bucată de vreme, dar artistul nu știa, în definitiv, ce îi mai rămâne de făcut, și nici Zeița nu ar mai fi putut să aștepte mult.

Auzise el cândva, undeva, că: „în dragoste, spre deosebire de muzică, totul sfârșește printr-o uvertură”. Ei bine, Fuchs nu o găsea, nu... o auzea nicăieri...

Deodată îi veni o idee. Își zise că, cum Uvertura, ca muzică, nu se poate raporta decât numai la ureche și cum urechea este cea mai nobilă Uvertură a corpului (din cele pe care le cunoștea Fuchs) – organul muzicii divine și prin care el, apărând pe lume, văzuse întâia oară lumina zilei – atunci bucuria supremă nu poate fi căutată decât... în ureche...

Fuchs, acum înviorat, se reculese, se încordă și, de pe vârful picioarelor Zeiței, cu o frenezie de nespus, se repezi printr-un „sforzando” și pă-

⁵³ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., pp. 313-315.

trunse în găurica lobului urechii drepte a Zeiței, pe unde ea de obicei își introducea cerceii, dispărând înăuntru cu totul⁵⁴.

“Venere era tutta nuda”⁵⁵. Assomiglia alla *Venere di Urbino* di Tiziano. Anche la bellezza così seducente di Beatrice, nel *Camion bulgaro*, è paragonata da Țepeneag ai quadri di Tiziano⁵⁶. Questa nudità di Venere, in Urmuz come in Țepeneag, è una nudità impura, una nudità tra

⁵⁴ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 103–105: Ma non passò molto, e tutto rientrò nel silenzio... intorno non vi era più nessuno... / Si fece nell'alcova una semioscurità azzurrina. Venere era tutta nuda. Bianca, le mani ormai poggiate dietro la nuca, sparse le chiome d'oro con delizioso accenno d'abbandono e di suprema voluttà, lasciò scivolare il superbo corpo latteo su morbidi guanciali e fiori appena colti. Nell'aria tepore e aromi azzizzanti. Fuchs, per vergogna e per timidezza, avrebbe voluto sprofondare in qualche crepa. Ma poiché qualcosa di simile non esiste sull'Olimpo, si vide costretto a farsi coraggio da solo. / Forse in un primo momento avrebbe preferito correre un po' per la camera, ma Afrodite, con la sua mano delicata, con le dita profumate di rosa, lo tolse dall'imbarazzo... Ella lo colse dolcemente da laggiù, lo innalzò due, tre volte fino al soffitto come un bambino e, fissandolo a lungo con lo sguardo, di mille baci lo coprì e se lo pose dolcemente tra i seni. / Fuchs cominciò a fremere di felicità, e preso dal timore avrebbe voluto saltar giù come una pulce. Ma siccome quei seni caldi e profumati l'avevano stordito e confuso si mise a correre zigzagando veloce e nervoso, come un girino impazzito da tutte le parti, sul corpo della Dea, passando come un folle sulle punte rosate dei seni, sui morbidi fianchi di seta e insinuandosi tra le sue cosce tondeggianti e ardenti... / Fuchs era ormai irricoscibile. I suoi occhiali emettevano ora bagliori perversi, i suoi baffi erano diventati lubrifici e libidinosi. In questa condizione l'artista trascorse un bel po' di tempo senza sapere, in definitiva, che cosa gli restasse da fare, e neanche la Dea d'altronde avrebbe più potuto aspettare ancora molto. / Una volta egli aveva sentito dire da qualche parte che: “In amore, a differenza della musica, tutto finisce in un'ouverture”. Insomma, Fuchs non la trovava, non... la udiva in nessun luogo... / Ad un tratto gli venne un'idea. L'Overture – si disse – essendo musica, può solo riferirsi all'orecchio, e considerato che l'orecchio è la più nobile Apertura del corpo (ben inteso, tra quelle che Fuchs conosceva) – l'organo della musica divina, attraverso cui egli, facendo la sua comparsa nel mondo, aveva per la prima volta visto la luce del giorno – allora, pensò, la suprema felicità non può essere ricercata che... nell'orecchio... / Fuchs, ormai ravvivato, si concentrò, si tese, e una volta trovato l'accordo, con frenesia indicibile, dalla punta dei piedi della Dea, si avventò in uno “sforzando” e penetrò nel forellino del lobo dell'orecchio destro della Dea, adibito abitualmente a luogo per appendervi gli orecchini, finendo per scomparire completamente lì dentro.

⁵⁵ *Venus era goală*. “Venere era tutta nuda”, ma si può tradurre anche letteralmente: “Venere era vuota”. La lingua romena consente a Urmuz di mantenere inalterato il doppio senso.

⁵⁶ I “suoi seni erano come dei meloni gialli più piccoli e più ovali del solito come delle pere vigorose ma leggermente appuntite...”, “avea sâni [...] ca niște pere zdravene țepeneag ere...”, dove si nota la firma dell'autore (“țepeneag”), quasi lo scrittore dicesse, come Flaubert a proposito di Emma Bovary, che “Beatrice c'est moi...”. Cfr. a questo proposito M. V. Buciu, *Literaturiada (II)*, “Familia”, an. 47, n. 3, Oradea, marzo 2011, p. 60.

pudor e horror, tra pudore e orrore⁵⁷. C'è un'altra fonte indiziaria della *Fuchsiade* che finora non avevamo menzionato ed è quella relativa a Aby Warburg. Questo straordinario iconologo aveva scelto come tesi di dottorato due dipinti mitologici di Botticelli: la *Nascita di Venere* e la *Primavera*, a quel tempo divisi ed esposti rispettivamente agli Uffizi e all'Accademia di Firenze. Questa tesi fu pubblicata nel 1893 ed è possibile che Urmuz conoscesse questo lavoro. Aby Warburg leggeva i due capolavori di Botticelli attraverso alcuni versi di Poliziano. Warburg iniziava la sua citazione nel momento in cui Poliziano descrive un terribile "volger di pianeti" e il "tempestoso Egeo" agitato dalla catastrofe divina: l'immane caduta del "frusto genitale" di Urano, tagliato via da suo figlio Saturno. Poliziano insiste nel dire che "vede" l'organo mostruoso "errar per l'onde in bianca schiuma avvolto". Le due stanze precedenti del poema sono dedicate al racconto dell'orrenda castrazione del Cielo, Urano, da parte di suo figlio in preda all'ira, racconto in cui non sono risparmiati né lo "sparger di sangue" né il "seme stesso"⁵⁸. Didi Hubermann, riprendendo il lavoro di Warburg, scrive:

In un altro poema – in latino – dedicato all'Afrodite anadiomene – Poliziano metteva in rima l'horror della castrazione del Cielo con il pudor della dea nascente. E queste due semplici parole dicono molto sull'aspetto dialettico dell'immagine: la nudità della Venus emergens appariva al poeta umanista intessuta allo stesso tempo di orrore e di pudore. Tutta la sensualità, tutta la gioia e la leggerezza afrodisiache del corpo nudo si stagliavano, di colpo, su uno sfondo di orrore, morte e castrazione. Osservando la *Nascita di Venere* – e l'assenza flagrante di tutti questi elementi negativi –, si comprende allora come Warburg abbia potuto suggerire l'idea di uno spostamento del patetico su quel che egli chiama "l'elemento secondario" (Beiwerk), ossia il vento che agita capigliature e drappaggi femminili. Le osservazioni di Warburg, come sempre, si spingono molto più lontano di quanto lascino intendere di primo acchito, sino a tratteggiare un modello interpretativo del lavoro figurale in sé. Lavoro di dissimulazione, poiché Botticelli, nel suo dipinto, sembra conservare solo il pudor e celermente celare tutto l'horror del

⁵⁷ A questo proposito Georges Didi-Huberman scrive: "Un testo letterario deve essere letto al modo in cui si leggono i racconti dei sogni di Freud, cioè senza omettere nulla – regola fondamentale –, senza rompere le catene associative, senza troncane le polarità, senza smussare le tensioni dialettiche" (G. Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, tr. it. di S. Chiodi, Torino, Einaudi, 2001, pp. 24-25).

⁵⁸ A. Warburg, *Botticelli*, tr. it. di E. Cantimori, Milano, Abscondita, 2003.

racconto originario, di cui nondimeno conosceva, attraverso Poliziano, il sistema di polarità mitiche. Lavoro di spostamento, poiché soltanto gli "elementi secondari" convogliano il pathos della scena⁵⁹.

Tutto questo lavoro di spostamento e di dissimulazione dell'orrore e del pudore nella *Fuchsiade* di Urmuz, viene umoristicamente calamitato nel reale dell'ouverture, un'ouverture che copre l'antica crudeltà di un gesto mitico dirompente (la castrazione di un padre), ma che allo stesso tempo è anche l'apertura di un corpo che nessuna immagine può suturare se non con la grazia e la bellezza. La ferita rimane aperta ed è proprio il ricorso all'umorismo di Urmuz che rivela il contatto mascherato di Eros con Thanatos, tra lo "staccato" e il "legato" della dizione musicale. Nessuna bellezza celeste senza castrazione del Cielo. Nessuna conoscenza di sé senza l'esperienza dell'orrore espresso da un fantasma fondamentale⁶⁰.

Riprendiamo la lettura di ciò che solo apparentemente è uno "scherzo" musicale:

À nouveau les chœurs de cupidons invisibles et de muses entonnèrent de loin des louanges à l'amour et à nouveau les aèdes inspirés de l'Olympe accordèrent leurs lyres pour glorifier en vers le moment immortel...

Mais au bout d'une heure pendant laquelle il avait examiné sa feuille de vigne et esquissé une romance pour piano, Fuchs sortit enfin sur le lobe de l'oreille, habillé en frac et cravate blanche, satisfait et radieux, en s'inclinant à gauche et à droite pour remercier la foule comme il savait si bien le faire sur terre à l'occasion de concerts de gala. Il s'avança pour offrir gracieusement à Vénus la romance dédicacée.

Mais avec quelle surprise et amertume l'artiste constata-t-il que les applaudissements n'arrivaient de nulle part. En effet, tous les locataires de l'Olympe se regardaient perplexes. La Déesse, la première étonnée, puis contrariée et gravement offensée, voyant que Fuchs considérait sa mission comme définitivement accomplie – elle qui n'avait jamais essuyé, même de la part des dieux, pareil affront – se leva brusquement et, rouge comme la fleur de coquelicot, dépitée secoua sa tête avec grâce mais aussi avec force et fit choir Fuchs à ses pieds⁶¹.

⁵⁹ G. Didi-Huberman, *Aprire Venere*, cit., p. 26.

⁶⁰ Ma tutto ciò "può essere inteso – come scrive Emmanuel Lévinas a proposito di Ionesco – solo da un orecchio incollato alla porta del linguaggio, porta che, in virtù dei significati di cui è costituita, si richiude sulle proprie aperture" (E. Lévinas, *La Traccia dell'Altro*, tr. it. di F. Ciaramelli, Napoli, Libreria Tullio Pironti, 1979, p. 60).

⁶¹ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., p. 315.

Din nou corurile de amorași nevăzuți și de muze intonară în depărtare cântece de slavă iubirii și din nou Aezii Olympului inspirați înstrunindu-și lyrele preamăriră în versuri momentul nemuritor...

Dar după aproape o oră de ședere, în care timp își verificase frunza de viță și schițase o romanță pentru piano, Fuchs apărui în sfârșit pe lobul urechii, îmbrăcat în frac și cravată albă, satisfăcut și radios, mulțumind și complimentând în dreapta și în stânga mulțimea care îl așteptase înfrigurată, întocmai cum știa să facă pe pământ când da câte un Concert de gală. El înaintă și oferi grațios Venerei romanța dedicată.

Dar cu surprindere și cu amărăciune constată artistul că nici un aplauz nu sosea de nicăieri. Într-adevăr, toți locatarii Olympului se priveau nedumeriți. Zeița, întâi mirată, apoi contrariată și grav ofensată, văzând că Fuchs își considera misiunea sa ca definitiv terminată, ea – care nu primise vreodată nici de la Zei un asemenea afront – se sculă brusc în picioare și, roșie ca floarea macului, înciudată, scutură o dată capul cu grație, dar cu putere, făcând pe Fuchs să cadă la pământ⁶².

Nessuna sublimazione è possibile attraverso l'arte: Venere non accetta la "dedica della romanza". Il testo si commenta quasi da solo. Vediamo che Urmuz ripercorre agevolmente i luoghi della poesia elegiaca dell'età classica dove affiorano qua e là camuffati nella narrazione i versi di Catullo, dai mille baci di Lesbia (*Carme* V) ai toni descrittivi dei canoni di bellezza femminile (*Carme* LXIV, 63-67), ove il ritratto della Venere urmuziana ripropone parodisticamente e di contrasto la figura dell'Arianna abbandonata. Ma vi sono anche ricordi vivissimi delle *Heroides* ovidiane, soprattutto i luoghi mitologici delle *Metamorfosi*. Non

⁶² Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., p. 106: Di nuovo cori di amorini invisibili e di muse intonarono in lontananza canti inneggianti l'amore e di nuovo gli Aedi ispirati dell'Olimpo accordarono le loro lire per celebrare in versi il momento immortale... / Ma dopo quasi un'ora che era rimasto lì, periodo che gli aveva permesso di verificare la consistenza della foglia di vite e di abbozzare una romanza, Fuchs riapparve finalmente dal lobo dell'orecchio, vestito in frac e cravatta bianca, soddisfatto e radios, per ringraziare e salutare a destra e a manca la folla che febbrilmente lo aveva atteso impaziente, proprio come sapeva fare sulla terra quando dava di tanto in tanto un concerto di gala. Egli si fece avanti e offrì graziosamente a Venere la dedica della romanza. / Ma con sorpresa e amarezza l'artista constatò che non giungevano applausi da nessuna parte. In verità, tutti gli inquilini dell'Olimpo si guardavano stupiti. La Dea, dapprima meravigliata, poi contrariata e, infine, gravemente offesa, vedendo che Fuchs considerava la sua missione come definitivamente compiuta – ella, che mai aveva ricevuto neppure dagli Dèi un simile affronto – balzò bruscamente in piedi e, rossa come il fiore del papavero, indispettita, scosse una volta la testa con grazia, ma anche con forza, facendo cadere Fuchs a terra.

basta. La frequentazione di Urmuz dei testi della classicità comporta soprattutto la lettura dei dialoghi platonici, soprattutto quelli che trattano dell'anelito filosofico, della schiavitù del desiderio sensibile che conduce all'eros conoscitivo.

Man mano che ci si inoltra nella profondità abissale della scrittura urmuziana, ci si rende ben presto conto che la nozione stessa di fonte appare in tutta la sua impraticabilità, in quanto entra in una fitta trama di rapporti intertestuali o di riscrittura vera e propria. È difficile inventariare il materiale composito e frammentario, costituito dalle esperienze di lettura dello scrittore, soprattutto quando il suo testo si offre come un palinsesto in cui tutti i generi letterari e artistici vengono disposti in maniera dislocante e ambigua, in preda alla deriva testuale, dove si stabilisce uno scarto, un divario, frattura, cui Freud dà il nome di pulsione, cioè quella dimensione che indica il nucleo stesso della soggettività moderna.

Il compito del traduttore, come quello dello lettore avvertito, oltre a essere quello del paziente archeologo che cerca di riesumare i reperti e portarli a viva luce, è quello del silenzio, silenzio sui lati più oscuri della biografia dell'autore, sulle pagine non scritte abitate dai fantasmi di Eros imbricati con quelli di Thanatos; un tacere che a sua volta è anche un parlare, un parlare dell'avventura del nome di Fuchs che si dà come una verità attraverso le possibilità infinite del linguaggio; una verità che nell'ekfrasi "occulta" si offre interamente alla vista e che, ad un tempo, si vela interamente⁶³.

A questo punto non ci resta che scorrere con gli occhi e gustare, fino alla fine, la *Fuchsiade* di Urmuz, tradotta magistralmente da T̃epeneag:

Comme à un signal invisible, l'Olympe tout entier se mit debout. Une pluie de cris et de menaces tombait de toutes parts. Par ordre d'Apolon et de Mars, une main vigoureuse arracha la feuille de vigne à Fuchs pour la remplacer par ce à quoi il avait droit. Désormais, une loi sévère réserva la feuille aux seules statues. Une main gracieuse, la propre main de rose de la Déesse, saisit doucement l'artiste par l'oreille, d'un geste noble mais énergique, le jeta dans le Chaos.

⁶³ Sulla questione centrale della descrizione delle opere d'arte e la moderna teoria letteraria, si vedano gli studi di cultura visuale contenuti nel libro di M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

IV

Une pluie de cris et de menaces. Une pluie de dissonances, d'accord renversés et irrésolus, de cadences évitées de faux rapports, de trilles et de pauses accablait l'artiste chassé. Une grêle de dièses et de bécarrés aigus le frappait sans cesse dans le dos, une pause plus longue cassa ses besicles. D'autres dieux encore plus méchants lui lancèrent des tibias et des péronés, des tympanes et des harpes éoliennes, des lyres et des cymbales et, comble de la vengeance, « Actéon » et « Polyeucte », la « III^e » d'Enesco et toute cette musique exquise qui venait vraiment directement de l'Olympe.

Enfin le sort de Fuchs fut décidé. Il allait errer d'abord dans le Chaos à une vitesse inouïe, en cycles de cinq minutes autour de la planète Vénus, après quoi, pour expier pleinement l'affront fait à la Déesse, il devait être exilé tout seul sur la planète inhabitée, avec l'obligation d'engendrer là-bas de lui-même sa progéniture, cette lignée supérieure d'artistes qui aurait dû résulter en Olympe de son amour avec Aphrodite.

Fuchs avait à peine commencé à purger sa peine quand Pallas-Athéna s'apitoya et intervint subitement en sa faveur.

Il fut autorisé à tomber sur terre, mais à une condition : il existait là-bas tant de progéniture inutile, artistique ou non, qu'il n'y avait nullement besoin d'en créer encore... En outre, il lui incombait de détruire le snobisme et la lâcheté de la pensée artistique dans les régions terriennes.

Dans ce terrible dilemme, après une longue et mûre réflexion, l'artiste trouva que cette dernière obligation eût été beaucoup plus difficile à respecter que même celle de laisser des descendants sur la planète Vénus. Dans sa course errante à travers le Chaos, notre héros prit alors une décision héroïque. Il accepta la faveur d'Athéna et la condition posée, mais, lorsqu'il se sentit approcher de la terre, en se retournant sur son côté droit, il fit exprès de tomber dans le même quartier un peu suspect d'où il était parti, car celui-ci l'attirait particulièrement.

Se croyant maintenant mieux préparé, il aurait aimé apprendre et mettre là en pratique ce qu'il n'avait pas su faire jusqu'alors. Une fois pleinement initié, il envisageait de demander audience à Aphrodite et d'essayer de tout faire pour se réhabiliter et effacer la mauvaise impression qu'il avait laissée. De cette manière, se disait-il, deviendra possible la création de la nouvelle lignée de surhommes et lui, il serait dispensé d'accomplir l'insupportable corvée qu'on lui avait imposée.

Mais les servantes du plaisir qui l'avait accueilli en riant, lorsqu'elles apprirent ses intentions, l'encerclèrent, arrêtaient sa marche et, contrariées et fâchées, agitèrent leurs bras en signe de protestation et l'excommunièrent du quartier avec maintes exclamations :

« Malheur à toi, Fuchs ! Nous t'avons perdu et nous ne te reconnaissons plus, car tu étais jadis le seul qui depuis l'époque de Platon sût encore aimer proprement... Avec quelles intentions arrives-tu maintenant

parmi nous ! Malheur à nous désormais sans l'esthétique de tes sonates, malheur à toi aussi sans l'inspiration de notre amour pur ! Et honte à celle qui n'a pas su te comprendre et – bien que notre maîtresse, ainsi que de l'Olympe – a refusé ton amour et ton art et t'a fait tomber de si haut. Sauve-toi, Fuchs, car maintenant tu es indigne de nous !

Sauve-toi, Fuchs, sale satire ! Oublier le respect dû à l'organe le plus noble, à l'oreille ? ! Sauve-toi, Fuchs, tu compromets le quartier !

Sauve-toi, Fuchs, et que les dieux te protègent ! »

Excommunié et craignant une éventuelle décharge de leur colère liquide, Fuchs se mit vite au piano et, à coup énergique de pédales, arriva enfin à son calme foyer, déprimé et déconcerté, écœuré par les hommes et par les dieux, par l'amour et par les muses...

Il se précipita pour récupérer son parapluie réparé, rapporta aussi son piano et disparut pour toujours au sein de la nature grandiose et infinie.

De là, sa musique irradie avec force dans toutes les directions et ainsi s'accomplit partiellement le vœu du destin reconnaissant qui l'avait chargé de répandre ses gammes, ses concerts et ses études de « staccato » et, grâce à eux et par la force de l'éducation, à faire avec le temps apparaître sur cette planète une race humaine meilleure et supérieure, pour sa gloire, pour celle du piano et de l'éternel...⁶⁴

Deodată, ca la un semn nevăzut, tot Olympul fu în picioare... O ploaie de strigăte și amenințări din toate părțile. Toți turbau de ofensa adusă Olympului de către un muritor nedibaci... O mână viguroasă din ordinul lui Apollon și Marte îi smulse lui Fuchs frunza de viță, anexându-i în loc obiectele la care avea dreptul. Ordin sever fu dat ca pe viitor frunza să nu fie acordată decât numai la statui... Iar o mână grațioasă, însăși mâna de trandafiri a Zeiței, îl luă pe artist ușor de o ureche și, cu un gest nobil, dar energic, îl azvârli în Haos.

IV

O ploaie de strigăte și de amenințări. O ploaie de disonanțe de acorduri răsturnate și nerezolvate, de cadențe evitate, de false relațiuni, de triluri și mai ales de pauze cădea din toate părțile asupra artistului izgonit. O grindină de dieji și de becardi ascuțiți îl lovea neconținut în spinare, o pauză mai lungă îi sfârâma ochelarii. Alți Zei mai răutăcioși aruncară asupra lui cu tibii, cu harpe eoliene, cu lyre și cu cimbale, și culmea răzbunării cu „Acteon”, cu „Polyeucte” și cu „Simfonia III-a” a lui Enescu, a căror muzică inspirată venea, de astă dată în adevăr, chiar din Olymp.

⁶⁴ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., pp. 315-318.

În sfârșit, soarta lui Fuchs era hotărâtă. El avea să rățăască mai întâi prin Haos cu o iuteală nemaipomenită, în circuituri de câte cinci minute în jurul planetei Venus, după aceea, pentru a expia pe deplin afrontul adus Zeiței, avea să fie exilat de unul singur pe planeta nelocuită, cu obligațiunea de a lăsa numai din el și prin el însuși, acolo, progenitura, aceea superioară seminție de artiști, care ar fi trebuit să iasă din Olymp din amorul lui cu Venus.

Fuchs începuse tocmai săvârșirea osândeii, când Pallas-Athena, îndurătoare, interveni (pe neașteptate) pentru dânsul...

I se admise să cadă tot pe pământ, însă cu o singură condițiune... Este în adevăr acolo atâta progenitură inutilă, artistică și neartistică, încât nu mai era deloc nevoie de a se mai crea alta... I se impuse însă lui Fuchs obligația de a distruge snobismul și lașitatea cugetării în artă de pe meleagurile pământene.

Pus, astfel, în o teribilă dilemă, după o lungă și matură chibzuință, găsi artistul că această din urmă condițiune ar fi cu mult mai greu de îndeplinit decât chiar aceea de a face progenitură pe planeta Venus...

O decizie eroică luă atunci eroul în rățacirea lui prin Haos. Declară că primește favoarea Athenei cu condițiunea ce i se impuse; însă, când simți că este aproape de pământ, făcu ce făcu și, urnindu-se puțin spre dreapta, căzu tot în acel cartier, puțin cam suspect, de unde plecase, și care îl atrăgea îndeosebi.

Știindu-se acuma bine pregătit, ar fi vrut să învețe și să pună în practică aci ceea ce nu știuse până atunci, pentru ca apoi, pe deplin inițiat, să ceară audiență Venerei și să încerce să se reabiliteze cum va ști pentru tot ceea ce lăsase de dorit. În chipul acesta, își zicea el, se va putea face cu puțință creațiunea noii seminții de supraoameni, și astfel va fi dispensat de a mai îndeplini pe pământ imposibila corvoadă ce i se impune.

Dar slujitoarele plăcerii, care îl primiră răzând, aflând de intențiile cu care acum venise, îl înconjură toate din toate părțile, îl opriră brusc de a mai înainta și contrariate, mahnite, agitând în aer brațele în semn de protestare, îl excomunică din cartier, exclamând cu toate în cor:

– Vai ție, Fuchs, te-am pierdut și nu te mai recunoaștem, căci tu erai altădată singurul care de la epoca lui Platon mai știai să iubești curat... Cu ce gând vii și pășești acum printre noi! Vai nouă de acum fără estetica sonatelor tale, vai ție fără inspirația din amorul nostru înalt! Rușine și maledicțiune aceleia care, deși stăpâna noastră, a Olympului și a lumii, nu a știut să te înțeleagă și, refuzându-ți iubirea și arta, te-a făcut să cazi atât de sus!... Fugi, Fuchs, căci nedemn ești acum de noi! Fugi, Fuchs, satir murdar! Să nu respecti tu cel mai nobil organ, urechea?! Fugi, Fuchs, căci compromiți cartierul!...

Fugi, Fuchs, și zeii să te protegă!

Excomunicat și sub temerea vreunei eventuale descărcări a supărării lor lichide, Fuchs se așază în grabă la piano și, pedalând energic și neîntrerupt, ajunse în sfârșit la căminul său liniștit, cu moralul de-

primat, deconcertat, scârbit de oameni ca și de Zei, de amor ca și de Muze...

Alergă de își scoase umbrela de la reparat și, luând pianul cu sine, dispărură pentru totdeauna în mijlocul naturei mărețe și nemărginite... De acolo muzica sa radiază cu egală putere în toate direcțiunile, făcând astfel să se împlinească în parte cuvântul Destinului recunoscător, care îi hărăzi ca prin gamele, concertele și etudele sale de staccato, să ducă departe acel cuvânt, și grație lor, prin forța educației, să facă să apară cu timpul pe această planetă o rasă mai bună și superioară de oameni, spre gloria sa, a pianului și a eternității...⁶⁵

⁶⁵ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 107–111: Improvvisamente, come ad un segnale invisibile, tutto l'Olimpo fu in piedi... Da ogni dove una pioggia di grida e di minacce. Tutti erano in collera per l'offesa arrecata all'Olimpo da un mortale incompetente... Una mano vigorosa su comando di Apollo e di Marte strappò a Fuchs la foglia di vite, allegandovi gli oggetti cui aveva diritto. Fu emesso l'ordine severo secondo cui la foglia in avvenire venisse accordata soltanto alle statue... Mentre una mano leggiadra, proprio quella mano di rose della Dea, prese dolcemente l'artista per l'orecchio e con nobile, ma energico gesto lo scaraventò nel Caos. //IV / Una pioggia di grida e minacce. Una pioggia di dissonanze, di accordi rivoltati e sospesi, di cadenze evitate, di falsi rapporti, di trilli e soprattutto di pause cadeva da ogni dove sull'artista scacciato. Una grandine di diesis e di bequadri appuntiti gli martellava senza tregua la schiena e una pausa più lunga gli frantumò gli occhiali. Altri Dèi più maligni gli diedero addosso con tibie, arpe eoliche, lire e cembali, e, al culmine della vendetta, gli lanciarono "l'Atteone", "il Poliuto" e "la III Sinfonia" di Enescu, la cui musica ispirata, questa volta veramente, proveniva dall'Olimpo. / Insomma, la sorte di Fuchs era decisa. In un primo tempo egli avrebbe vagato a velocità vertiginosa nel Caos con orbite di cinque minuti attorno al pianeta Venere; in seguito, per espiare appieno l'affronto arrecato alla Dea, sarebbe stato esiliato in solitudine sul pianeta disabitato, con l'obbligo di lasciarvi e generare soltanto da sé la progenie, cioè quel seme superiore di artisti che sarebbe dovuto nascere sull'Olimpo dal suo amore con Venere. / Fuchs stava per l'appunto cominciando a scontare la pena, quando Pallade-Atena, mossa a compassione, intervenne (inaspettatamente) in suo favore... / Gli fu concesso di ricadere sulla terra, ma ad una sola condizione... In verità, c'è lì sulla terra così tanta progenie inutile, artistica e non artistica, che non vi era alcun bisogno di crearne un'altra... A Fuchs fu imposto comunque l'obbligo di distruggere dalle contrade terrestri lo snobismo e la viltà del pensiero nell'arte. / Posto, così, di fronte ad un terribile dilemma, dopo una lunga e matura riflessione, l'artista trovò che quest'ultima condizione sarebbe stata di gran lunga più difficile da realizzare di quella che stabiliva di lasciare da solo una progenie sul pianeta Venere... / Il nostro eroe mentre vagava smarrito nel Caos prese allora una decisione eroica. Dichiarò di accogliere il favore di Atena secondo la condizione che gli era stata imposta; tuttavia, quando si accorse di essere vicino alla terra, tanto fece che virò un po' sulla destra, cadendo proprio in quel quartiere, piuttosto sospetto, donde era partito, e dal quale si sentiva particolarmente attratto. / Sentendosi ormai pronto, avrebbe voluto apprendere e mettere in pratica qui quello che fino ad allora non aveva saputo adempiere, per poi richiedere, una volta completamente iniziato, udienza a Venere e tentare di riabilitarsi al meglio in merito alle faccende per le quali aveva molto lasciato a desiderare. In tal modo, si diceva, si renderà possibile la creazione di una nuova stirpe di superuomini e sarebbe stato così anche dispensato di fare sulla terra quell'im-

La Fuchsiade di Urmuz mantiene ancora oggi tutta la sua forza. Per apprezzare meglio l'allusione di Urmuz alla stirpe di superuomini è necessario indubbiamente far riferimento a Nietzsche. Il termine "superuomo" che compare a più riprese nell'opera di Nietzsche traduce il tedesco *Übermensch*, in cui la preposizione *über* (al di sopra, oltre) indica nell'uomo (*Mensch*) il punto oltre il quale si deve procedere. *Über* corrisponde alla lettera alla preposizione latina *super*, ma il senso complessivo che il termine "superuomo" ha finito con l'assumere è quello di un individuo dotato di poteri straordinari, che non si riconosce nelle norme della morale comune. Il senso profondo del superuomo si raccoglie in realtà nei concetti di passaggio e di tramonto. Nietzsche scrive così nella prefazione a *Così parlò Zarathustra*:

L'uomo è un cavo teso tra la bestia e il superuomo, – un cavo al di sopra di un abisso. [...]

La grandezza dell'uomo è di essere un ponte e non uno scopo: nell'uomo si può amare che egli sia una transizione e un tramonto.

Io amo coloro che non sanno vivere se non tramontando, poiché essi sono una transizione⁶⁶.

possibile corvée che gli si imponeva. / Ma le vestali del piacere, che lo accolsero in un primo momento ridendo, venute a conoscenza dei propositi da cui era mosso, si misero ad attorniarlo da tutte le parti, gli impedirono bruscamente di farsi avanti e contrariate, intristite, e agitando in aria le braccia in segno di protesta, lo scomunicarono dal quartiere, esclamando tutte in coro: / – Guai a te, Fuchs! Ti abbiamo perduto e non ti riconosciamo più, perché tu eri il solo che dal tempo di Platone sapesse amare di amore puro... Con quale pensiero vieni e ti muovi ora in mezzo a noi! Povere noi, prive d'ora in poi dell'estetica delle tue sonate! Povero te, senza l'ispirazione del nostro amore così elevato! E vergogna a colei che non ha saputo comprenderti e – benché sia nostra padrona e signora dell'Olimpo e del mondo – ha rifiutato il tuo amore e la tua arte, e ti ha fatto cadere da così in alto!... Vattene, Fuchs, perché ora non sei più degno di noi! / Vattene, Fuchs, sporco satiro! Proprio tu non rispetti l'organo più nobile, l'orecchio?! Vattene, Fuchs, perché comprometti il quartiere!!... / Vattene, Fuchs, e che gli dèi ti proteggano! / Scomunicato e oramai sotto la minaccia di qualche eventuale scarica della loro liquida rabbia, Fuchs si sedette di tutta fretta al pianoforte e, pedalando energicamente e ininterrottamente, giunse finalmente al suo quieto focolare, col morale a terra, sconcertato, schifato sia dagli uomini che dagli Dèi, sia dall'amore che dalle Muse... / Andò di corsa a ritirare l'ombrello in riparazione e, prendendo anche il pianoforte con sé, scomparve per sempre in mezzo alla natura grandiosa e sconfinata... / Da lì, la musica si irradia in tutte le direzioni con eguale forza, facendo sì che si compia in parte la parola del Destino riconoscente che gli concesse di diffondere quel verbo, con le sue scale, i suoi concerti, i suoi studi di staccato, e di far apparire nel tempo su questo pianeta, grazie al potere dell'educazione, una razza migliore e superiore di uomini, per la gloria sua, del pianoforte e dell'eternità...

⁶⁶ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, tr. it. di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1968, p. 8.

Facendosi carico tra i primi nel suo paese non solo del magistero scrittorio e di pensiero di Freud, soprattutto de *L'Interpretazione dei sogni*, ma anche dell'eredità filosofica di Nietzsche, Urmuz ha rappresentato un transito, un passaggio quasi obbligato per molti scrittori d'avanguardia e della neoavanguardia che hanno testimoniato dopo di lui. In tal senso, scrittori romeni o di origine romena come Tzara, Costin, Voronca, Ionesco, Isou, Celan, Luca, Țepeneag non sono stati semplicemente degli epigoni di Urmuz, ma eredi legittimi del "lascito nascosto" di Urmuz. Conoscevano profondamente la sua opera, non hanno dovuto semplicemente imitarla. E questo attraverso un'operazione straordinaria di stile, ovvero di scrittura⁶⁷.

Da questo punto di vista, le ekfrasi "occulte" di Urmuz e le *mises en abyme* di Țepeneag hanno nel tempo aperto in Romania degli scenari poetici inediti, proponendo al lettore modello delle "passeggiate" inferenziali "nei boschi narrativi"⁶⁸ dove è possibile addentrarsi con curiosità e meraviglia, andando ben al di là del senso comune. E non è un caso che anche scrittori che appartengono alla cultura post-moderna – cioè autori appartenenti alla generazione degli anni '80 e '90 in Romania che programmaticamente hanno voluto rompere con la tradizione modernista o neomodernista autoctona che li precedeva – abbiano ripreso in mano anche l'opera di Urmuz⁶⁹, imponendo una nuova coscienza culturale e un senso innovativo nell'ambito della creazione letteraria a cavallo tra due millenni.

⁶⁷ Cfr. G. Rotiroti, „Când soarele ajunge la solstițiu”: Urmuz și scriitorii de avangardă din exil, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2020.

⁶⁸ Cfr. U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

⁶⁹ Cfr. M. Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas, 1999.



IRMA MARIA GRAZIA CARANNANTE
Università di Napoli L'Orientale
icarannante@unior.it

TRA EBRAISMO E PROVOCAZIONE SOCIALE: IL FEMMINILE NELL'AVANGUARDIA ROMENA

Riassunto

Quest'articolo intende mettere in luce la presenza del femminile, quale principio di alterità e differenza, oltre che di accesso alla conoscenza (come è il caso di Eva nella tradizione biblica), nelle opere di alcuni scrittori ebrei dell'avanguardia romena. Con Tristan Tzara, Geo Bogza o Gherasim Luca, la figura della donna non viene a ricoprire esclusivamente una funzione di oggetto sessuale volto a scandalizzare le masse per preparare una rivoluzione proletaria, ma riveste anche un ruolo di mediazione del sapere. Oltre alle molteplici funzioni di guida, amante e madre, essa diventa nelle loro opere una sorta di attesa, un'opportunità di rinnovamento e di trasformazione radicale della vita, grazie alla perdita dell'innocenza e della beatitudine del paradiso edenico. Questa perdita, intesa come evento traumatico, viene rievocata con riferimenti ai grandi massacri avvenuti nella storia del popolo ebraico (nella fattispecie i pogrom e l'Olocausto), ricadendo nella dimensione dell'esilio e dello sradicamento, come si osserva nelle opere di Benjamin Fundoianu e Paul Celan. Questi autori hanno dato ampio spazio all'elemento dell'"estraneità", essendo esso un tratto specifico dell'ebraismo, che deriva dalla loro condizione essenziale e originaria di "Heimatlosigkeit", e che li accomuna, alla stessa "estraneità" che caratterizza ogni principio femminile.

Abstract

This article aims to highlight the presence of the feminine as a principle of otherness and difference, as well as access to knowledge (as is the case of Eve in the biblical tradition), in the works of some Jewish writers of Romanian avant-garde. With Tristan Tzara, Geo Bogza or Gherasim Luca, the figure of the woman does not exclusively fulfill a function of sexual object aimed at scandalizing the masses in order to prepare a proletarian revolution, but also plays a role of mediation of knowledge. In addition to the multiple functions of guide, lover and mother, it becomes in their works a sort of expectation, an opportunity for renewal and radical transformation of life, thanks to the loss of the innocence and bliss of the Edenic paradise. This loss, understood as a traumatic event, is recalled with references to the great massacres that took place in the history of Jewish people (in this case the pogroms and the Holocaust), falling back into the dimension of exile and uprooting, as observed in the works of Benjamin Fundoianu and Paul Celan. These authors have given ample space to the element of strangeness, being a specific trait of Judaism, which derives from their essential and original condition of "Heimatlosigkeit", and which unites them to the same "extraneousness" that characterizes every feminine principle.

Arturo Schwarz, storico dell'arte, saggista e poeta, è uno dei maggiori esperti mondiali del surrealismo. Le sue opere presentano un carattere storico e filosofico in cui – dalla Bibbia al Talmud, da Spinoza a Freud, spaziando dalla Cabala al tantrismo, dall'arte tribale e preistorica a quella d'avanguardia, dall'alchimia al marxismo – egli propone la sua singolare visione del mondo e il suo senso della vita. In Italia è stato uno dei primi studiosi del dadaismo e del surrealismo ad aver segnalato la grande influenza che hanno avuto, nell'ambito di questi movimenti d'avanguardia; l'*Etica* di Spinoza, attraverso il concetto sublime della "natura naturante" e "natura naturata", il *Manifesto* di Marx, in cui traspare il rifiuto del sistema di oppressione capitalista e della necessità di arrivare a una società nuova di eguaglianza e fratellanza, *L'interpretazione dei sogni* di Freud e, soprattutto, i *Manifesti del surrealismo*, che costituiscono, secondo lui, la dimensione poetica della psicoanalisi freudiana. Attraverso la psicoanalisi, il surrealismo ha dato fondamento alle proprie idee e ha considerato la poesia uno strumento di conoscenza fino alla necessità di cambiare la vita e il mondo, esaltando la donna nel suo ruolo salvifico e facendo di essa il fulcro dell'esistenza¹.

In un suo famoso saggio, intitolato *L'amore: estasi dell'unione carnale e spirituale*, Schwarz è dell'opinione che la concezione surrealista dell'amore si debba iscrivere nella stessa visione che caratterizza il pensiero alchemico e la Cabala²: "Gli amanti che si ritrovano e si uniscono nella stretta carnale e spirituale realizzano il mito dell'androgino, e sono le due componenti di una *dualità non duale*"³. Da questo punto di vista, l'amore fisico e l'amore spirituale sono due aspetti complementari dello stesso fenomeno, si collocano sotto il segno di affinità elettive e investono un unico essere. La donna, in tale contesto, diventa il centro irradiante della poetica e dell'estetica surrealista e sarà celebrata e amata dai poeti. Attraverso la donna, che è il segno dell'elezione, l'amore carnale e quello spirituale fanno tutt'uno, e l'attrazione reciproca tra l'uomo e la donna dovrà essere abbastanza forte da realizzare l'unità

¹ Cfr., l'intervista pubblicata su "La Stampa-TTL", il 13 dicembre 2008 di Paola Dècina Lombardi, "Arturo Schwarz. Conversazione": <https://digilander.libero.it/biblioego/SchwarzDec.htm>

² Cfr., A. Schwarz, *Cabbalà e Alchimia*, con una prefazione e un capitolo di M. Idel, Milano, Garzanti, 2004.

³ Id., *Il surrealismo ieri e oggi*, Ginevra – Milano, Skira, 2014, p. 115.

integrale, organica e psichica attraverso la loro complementarità assoluta. È lo stesso Breton, sottolinea Schwarz, a indicare i punti cardinali dell'orientamento surrealista nell'ambito dell'amore: "i ruoli della donna, dell'amore, del desiderio e dell'affinità elettiva"⁴. Nel surrealismo è presente l'esaltazione dell'eterno femminile dove la donna rappresenta la grande iniziatrice dell'amore. È lei l'innamorata ed è lei a portare la salvezza e la luce della conoscenza nella felicità della passione ricambiata. L'amore è associato anche all'intuizione poetica, che è posta sotto il segno del femminile; ne consegue che l'arte, la poesia e l'amore sono strumenti di conoscenza privilegiati che non perseguono nessun secondo fine utilitaristico o di ordine morale. Il surrealismo, da questo punto di vista, si allontana sul piano filosofico dalla logica aristotelica e cartesiana, e sul piano etico rappresenta la negazione della morale cristiana. Schwarz scrive a questo proposito:

Per le tre religioni monoteiste [...] la donna, il sesso e la conoscenza sono le cause della caduta dell'uomo, della perdita dell'immortalità e dell'espulsione dal paradiso. È significativo che questa "morale" identifichi in Eva tutto ciò che è inferiore e nefasto, e attribuisca alla donna la responsabilità di tutti i nostri mali. Adamo è cacciato dal paradiso appena assapora il frutto dell'albero della saggezza che gli è offerto da Eva, insieme con il suo amore e la sua nudità. L'amore e la conoscenza sono, nel sinistro sistema monoteista, i due peccati mortali. Al contrario la filosofia dell'alchimia e del surrealismo è riconducibile al doppio imperativo del culto dell'amata e dell'aspirazione alla conoscenza. Queste due ideologie riconoscono nella donna la Fonte della vita, dell'amore e dell'estasi trascendentale, la grande promessa che porta con sé l'energia vitale e la consapevolezza⁵.

Moshe Idel, che ha collaborato al volume di Schwarz, *Cabbalà e Alchimia*, riconosce la figura della donna e della potenza divina femminile nell'antico pensiero della Cabala – la *Shekhinah* – che ha un ruolo fondamentale nella mistica ebraica⁶. Il principio femminile, sia nella filosofia cabalistico-alchemica che nella religione, oltre ad aver sempre rappresentato simbolicamente l'amore e la vita, ha anche spesso assunto una valen-

⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ M. Idel, in A. Schwarz, *Cabbalà e Alchimia*, cit., p. 9.

za di mediazione del sapere divino. Il femminile è stato inteso come una sorta di guida del desiderio maschile verso la trascendenza, come si vede anche chiaramente nel concetto universale dell'“Eterno femminino” di Goethe⁷ e, del resto, anche secondo l'antica concezione sacrale, la potenza del femminile ha sempre avuto il ruolo di elevare l'uomo verso il cielo, divenendo simbolo di un potere salvifico, mistico e spirituale.

Inoltre la figura femminile ha rappresentato, come si sa, un principio costante di interrogazione nelle letterature e nelle arti di tutto il mondo, e per gli scrittori dell'avanguardia romena, quasi tutti uomini (pochissime scrittrici romene si sono affermate durante questo periodo), la donna, quale elemento altro che inquieta, ma allo stesso tempo attrae, ha spesso assunto un chiaro intento sociale provocatorio. Infatti, le poesie di Tristan Tzara, che precedevano il dadaismo, miravano a scandalizzare il popolo, gli artisti e i poeti decadenti sul finir del XIX secolo in Romania, attraverso l'incontro sessuale con una donna: “Hai [iubito] în parcul comunal / până o cântă cocoșul / să se scandalizeze orașul”⁸ (Vieni, [amore] nel parco comunale / fino al canto del gallo / che si scandalizzi la città)⁹. Oppure come si legge in un'opera di Geo Bogza, *Poem ultragiant* (Poema oltraggioso): “O, servitoare cu care am făcut dragoste într-un oraș murdar de provincie [...], / Scriu despre tine poemul acesta / Pentru a face să turbeze de ciudă fetele burgheze / Și să se scandalizeze părinții lor onorabili”¹⁰ (Oh domestica con cui feci all'amore in una sudicia città di provincia [...], / Scrivo di te

⁷ Il concetto di “Eterno femminino” è come si sa, un'invenzione di Johann Wolfgang von Goethe, che è possibile trovare nel finale del *Faust* (1808), quando il protagonista riesce a salvare la sua anima grazie all'intervento di Margherita e della Vergine Maria: “Tutto ciò che passa non è che un simbolo, l'imperfetto qui si completa, l'ineffabile è qui realtà, l'eterno femminino ci attira in alto accanto a sé” (Cfr., J. W. Goethe, *Faust e Urfaust*, a cura di G. Vittorio Amoretti, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 667). L'espressione è stata poi introdotta anche in Italia, da Giosuè Carducci, con *l'Eterno femminino regale* (1881), dedicato a un'altra Margherita, la Regina di Savoia, che il premio Nobel descrive “come una immagine romantica in mezzo a una descrizione verista” (Cfr., G. Carducci, “Eterno femminino regale”, in *Prose di Giosuè Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1938, p. 870).

⁸ T. Tzara, *Primele poeme ale lui Tristan Tzara și Insurecția de la Zürich*, prezentată de S. Pană, București, Ed. Cartea Românească, 1971, p. 28.

⁹ T. Tzara, *Prime poezie*, a cura e traduzione di I. Carannante, Novi-Ligure, Joker, 2015, p. 25.

¹⁰ G. Bogza, *Poemul invectivă, cu amprente digitale ale autorului*, ediție îngrijită și prefată de N. Tzone, București, Editura Vinea, 2009, pp. 83-84.

questo poema / Perché crepino di rabbia le ragazze borghesi / E si scandalizzino i loro rispettabili genitori)¹¹. La figura femminile e l'atto sessuale rappresentano, in questi casi, soltanto un pretesto per turbare la quiete del piccolo-borghese dell'epoca, che viveva in un mondo ordinato e privo di spirito di avventura, il cui attaccamento alle proprie risorse economiche e al proprio benessere aveva fatto rivoltare gli esponenti della classe sociale meno agiata e una certa intellettualità che criticava l'aridità, l'angustia mentale e il conservatorismo sociale, culturale e politico borghesi. Questi gesti saranno anche sanzionati dalle autorità pubbliche romene e quando il volume *Poemul invectivă* (Il poema invettiva) di Geo Bogza, apparso nel 1933, sarà accusato di "pornografia" e di attentato ai "buoni costumi", l'autore si difenderà in questi termini:

Fără îndoială, *Poemul invectivă*, este un spectacol violent. Dar între el și pornografie e deosebirea de substanță și de tensiune dintre fulger și o fărfurie cu dulceață. Dacă pornografie e să pictezi o femeie goală într-o poziție lascivă, atunci *Poemul invectivă* e femeie jupuită de vie într-o sală de disecție unde se găsesc și alte cadavre de femei cu măruntaiele scoase afară, cu oasele sfărâmate până la măduvă. Nu e pornografie *Poemul invectivă*, nu e atentat la bunele moravuri. E un atentat la liniștea și confortul spiritual al lumii.¹²

Anche Gherasim Luca, negli stessi anni, all'inizio della sua carriera poetica in Romania, sulla scia della provocazione scandalistica di Geo Bogza, ha voluto sconvolgere e dissacrare con la sua rivista "Pulă"¹³, la mentalità tradizionale e conservatrice di quegli anni, al fine di mettere in atto una rivoluzione non solo poetica ma anche politica, basata

¹¹ M. Cugno e M. Mincu (a cura di), *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 219-221.

¹² G. Bogza, *Însemnări pentru un fals tratat de pornografie*, "Azi", n. 29, 1937, pp. 2627-2636: "Indubbiamente, *Il poema invectivă* è uno spettacolo violento. Ma tra esso e la pornografia c'è una differenza di sostanza e di tensione, come tra un fulmine e un piatto di marmellata. Se pornografia è dipingere una donna nuda in una posa lasciva, allora *Il poema invectivă* è una donna scuoiata viva, in una sala operatoria dove si trovano anche altri cadaveri di donne con le viscere da fuori, con le ossa rotte fino al midollo. *Il poema invectivă* non è pornografia, non è attentato ai buoni costumi. È un attentato alla tranquillità e al conforto spirituale del mondo".

¹³ "Pulă. Revistă de pulă modernă. Organ universal", G. Luca, P. Păun, S. Perahim, A. Baranga, număr unic, 1 oct. 1932.

sull'“erotizzazione senza limiti del proletariato”, come si leggerà nel messaggio rivolto ai surrealisti francesi:

Nous proclamons l'amour, délivré de ses contraintes sociales et individuelles, psychologiques et théoriques, religieuses ou sentimentales, comme notre principale méthode de connaissance et d'action [...] Même sous ses aspects les plus immédiats, nous croyons que l'érotisation sans limites du prolétariat constitue le gage le plus précieux qu'on puisse trouver pour lui assurer, à travers la misérable époque que nous traversons, un réel développement révolutionnaire¹⁴.

A partire da questa dichiarazione, in cui l'amore viene proclamato come “metodo principale di conoscenza e di azione”, la figura femminile assumerebbe così un'altra valenza: la funzione della donna non diventa più esclusivamente quella di un oggetto sessuale volto a scandalizzare le masse per preparare una rivoluzione proletaria, ma, come avevano anticipato Goethe e Dante, la sua alterità possiede *in nuce* un'ampiezza di mediazione del sapere in grado di scuotere, di attrarre e di mettere in discussione le basi del legame sociale.

Recuperando alcuni spunti contenuti nel volume citato di Schwarz sulla *Cabbalà e l'alchimia*, Moshe Idel, in *Eros e Cabbalà* (in cui le formule d'amore indagate nel rapporto tra la divinità e gli esseri umani, il maschile, il femminile e le relazioni erotiche che ne derivano, costituiscono, fin dall'epoca più remota, anche un modo di pensare le coppie di elementi opposti o complementari e i rapporti che fra essi intercorrono) riprende, in un ambito propriamente ebraico e più specificamente cabalistico, il racconto della creazione androgina del primo essere umano e della sua scissione in Adamo ed Eva. Egli considera che l'interpretazione del *Cantico dei Cantici* mette in luce i fondamenti da cui si sviluppano speculazioni che estendono la sfera del pensiero erotico sino ad abbracciare la dimensione intradivina, creando una molteplicità di coppie sessuate che si rifrangono specularmente a tutti i livelli della realtà. In questo libro, Moshe Idel esplora, all'interno della letteratura mistica ebraica, “trattazioni sulla sessualità che vanno dalle descrizioni delle relazioni sessuali tra Dio e la Sua demoni-

¹⁴ Gherasim Luca, Dolfi Trost, *Dialectique de la dialectique. Message adressé aux mouvement surréaliste international*, postface de L. Mercier, Montréal, La Sociale, 2011, pp. 13-14.

ca concubina superna alle prescrizioni più conservatrici e scrupolose sulle relazioni che un cabbalista deve avere con sua moglie"¹⁵. Idel si addentra dunque, audacemente, in quella che definisce la "cultura dell'eros" peculiare dell'ebraismo, dove il rapporto sessuale non solo assolve a un comandamento fondamentale, ma ha una valenza cosmica, poiché esercitando un'azione teurgica sulla sfera superna favorisce di riflesso l'unione fra l'elemento maschile e l'elemento femminile della divinità, e fa così discendere sul mondo la sua benedizione e il suo influsso¹⁶.

Molto vicino ai temi della Cabala, approfonditi nel volume di Idel, Benjamin Fundoianu, poeta e filosofo ebreo di origine romena, non si limita, come facevano i surrealisti a cercare in questa dottrina il versante onirico o la visione di un altro mondo, ma nelle espressioni simboliche dei suoi testi è possibile ravvisare il tentativo di comprendere la struttura stessa del divino nella sua particolare componente messianica. Sin dai tempi dell'Eden, Eva spinge Adamo alla conoscenza quando lo induce a mangiare il frutto proibito. Da allora in poi, secondo la tradizione giudaico-cristiana, il mondo non è più governato dall'Albero della Vita, come lo era stato in principio, ma dall'Albero della Conoscenza, dove vi è spazio sia per il bene che per il male e qui, il poeta tormentato delle *Vedute*¹⁷, Benjamin Fundoianu, rivolgendosi a una donna, si chiede:

"[...] seara asta e ultima din toamnă, / și toamna asta, poate, e cel din urmă an, / e cel din urmă soare și cea din urmă poamnă; / și s-ar putea, femeie, să fiu un Canaan, / urât și sterp, când încă ți-s țâțele cu lapte?"
[...] Cand s-ar putea să are iar boii în April, / și să-nnoim natura! Dac-ar cădea în tine, / în carnea ta fierbinte, ca într-un câmp fertil, / un singur sâmbur putred din toamnă și din mine¹⁸.

¹⁵ M. Idel, *Eros e Qaballah*, a cura di E. Zevi, Milano, Adelphi, 2007 eBook, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 28-30.

¹⁷ B. Fundoianu, *Vedute. Poesie 1917-1923*, a cura di G. Rotiroti e I. Carannante, note e traduzione di I. Carannante, Novi-Ligure, Joker, 2014.

¹⁸ B. Fundoianu, *Priveliști. Poeme 1917-1923*, in *Opere I, Poezia Autumă*, ediție critică de P. Daniel, G. Zarafu și M. Martin, București, Editura Art, 2011, p. 154: "[...] questa sera è l'ultima dell'autunno / e quest'autunno, forse, quello dell'ultimo anno, l'ultimo sole, l'ultimo frutto; / e forse potrebbe darsi, donna, che io non sia altro che un brutto / e sterile figlio di Canaan, finché nel tuo seno ci sarà ancora latte? [...] Forse ad aprire i buoi ritorneranno ad arare i campi, / così noi potremmo rinnovare la natura! Se solo cadesse in te, /

L'ebreo, abitante della "Terra di Canaan", una volta mangiato "l'ultimo frutto", in uno scenario che ricorda la sera prima della Caduta, sembra temere per la sua sterilità sapendo che la sua donna è invece ancora fertile di sapere. Ma l'avvento della primavera, con "lo splendore dei nuovi germogli", promette la fecondazione e il rinnovarsi della vita e della conoscenza. Così, nella continua ricerca di una redenzione, dopo il peccato originale, la figura della donna, nella sua molteplice funzione di guida, amante e madre, viene attesa simbolicamente come una primavera, come un'opportunità di rigenerazione e di trasformazione radicale della vita. In un certo senso, la valenza del principio femminile giunge qui ad assumere dei tratti quasi messianici, poiché riflettono il progressivo esaurirsi di un tempo passato, quello del Paradiso perduto, verso un termine di rinnovamento totale attraverso la conoscenza. Da questo punto di vista è estremamente significativa questa poesia di Fundoianu sull'evento messianico del femminile:

Femeie luminoasă ca șesurile-n toamnă, / dă-mi gâtul tău, cuib moale
cu paseri de azur, / dă-mi mânele, mai pure ca pietrele din râuri – /
femeie cu gândirea ca un polen netrebnic și carnea ca oricare gândire
mai zămoasă. / Femeie, pământ negru, te vreau și te iubesc, / te vreau,
cum vreau, femeie, pământul bun și negru, / pământ proaspăt în
care dormiră toți ai mei, / pământ tânăr în care mi-i tânără chemarea, /
pământul unde-n urmă vreau să adorm și eu. / Și vreau în ciuda celui
ce seamănă-n deșert / nisip și foc, cu umbra la brâu și soare-n ceafă – /
grăuntelui lumină să-i dăruiesc și apă; / aș vrea să-l ar, să-l seamăn, să-l
secer și să-l macin, / și-aș vrea să-adorm cu graul cel bun la căpătai, /
pământ, matrice dată din ziua cea dintâi, / în care mă așteaptă, ca-ntr-o
oglindă, chipul¹⁹.

nella tua carne ardente, come in un terreno fertile, / un unico nocciolo marcio proveniente dall'autunno e da me" (B. Fundoianu, *Vedute*, cit., p. 69).

¹⁹ B. Fundoianu, *Priveliști*, cit., p. 149: "Donna luminosa come le pianure in autunno, / dammi il tuo collo, soffice nido d'uccelli azzurri, / dammi le tue mani, più pure delle pietre dei fiumi – / donna volubile come polline al vento / e dalla carne più succosa di qualsiasi pensiero. / Donna, terra nera, ti voglio e ti amo, / ti voglio, donna, come desidero la buona e nera terra, / terra fresca in cui dormirono tutti i miei cari, / terra giovane dove giovane è la mia vocazione, / questa terra dove, infine, voglio addormentarmi anch'io. / E – malgrado colui che semina sabbia e fuoco / nel deserto, con l'ombra alla cintola e il sole sulla nuca – / voglio offrire al seme la luce e l'acqua; / vorrei ararlo, seminarlo, prosciugarlo e macinarlo, / vorrei che dormisse con il buon grano al suo capezzale, / terra, utero donato dal primo giorno; / in cui mi attende il volto come dentro uno specchio" (B. Fundoianu, *Vedute*, cit., p. 63).

Nella religione ebraica, in tutte le sue forme e manifestazioni, il messianismo si basa su un concetto di redenzione che viene inteso come un evento visibile, che si manifesta pubblicamente nella storia, mentre il cristianesimo, al contrario, concepisce la redenzione quale avvenimento spirituale e invisibile, un evento che ha il suo riflesso nell'anima e produce un cambiamento interiore che non necessariamente corrisponde a qualcosa di esteriore, e in questo consiste la sostanziale differenza di attitudine verso il messianismo nel cristianesimo e nell'ebraismo²⁰. La questione del messianismo nell'ebraismo storico è compresa nel campo d'azione di tre forze: le forze conservatrici (che mirano alla preservazione di ciò che esiste e sono quelle ovvie e visibili), le forze restauratrici (che auspicano il ritorno e la ricreazione di una condizione passata, avvertita come ideale) e le forze utopiche (che puntano a un rinnovamento, e che sono dirette verso il futuro e sono ispirate da un'utopia, mirando a uno stato di cose che non è ancora esistito). Tali forze, intrecciandosi e talvolta entrando anche in contrasto tra di loro, danno vita all'idea messianica che nasce come rivelazione di un'asserzione astratta riguardante la speranza di redenzione del genere umano²¹, e tale redenzione avviene nell'ebraismo attraverso il peccato²². Nell'ebraismo non esiste una redenzione interiore e fuori dal tempo, e non esiste dunque neanche un femminile assoluto, poiché in realtà non sussiste un veicolo metafisico che possa portare il mistico fuori dalla dimensione spazio temporale "religiosa":

L'uomo della storia non può avere un femminile ma deve avere una donna perché la creazione è vista solo fisica e non spirituale, e questo accade proprio perché non vi può esistere un sistema spirituale e salvifico che si erga fuori dalla storia. Qui, ad esempio, la radicale differenza tra Vecchio e Nuovo Testamento o da Vecchio Testamento e *Qabbalah*²³.

²⁰ G. Scholem, *L'idea messianica nell'ebraismo e altri saggi sulla spiritualità ebraica*, a cura di R. Donatoni e E. Zevi, Milano, Adelphi, 2008, p. 13.

²¹ *Ibid.*, pp. 14-16.

²² Cfr., G. Scholem, *La redenzione attraverso il peccato*, in *L'idea messianica nell'ebraismo*, cit., pp. 87-141.

²³ M. Barracano, *Eterno femminile e philosophia perennis*, "Linfoart", 23 apr. 2016, <http://linfoart.blogspot.com/2016/04/9851-eterno-femminino-e-philosophia.html>, pp. 6-7.

Tuttavia, le figure femminili di una certa letteratura d'avanguardia romena – se si pensa inoltre che alcuni autori erano ebrei o di origine ebraica, come Tristan Tzara, Gherasim Luca, Paul Celan, Ilarie Voronca, per citarne solo alcuni – incarnano le fattezze di un Eterno femminile goethiano con in più una valenza messianica di matrice ebraica: la donna, che guida l'uomo verso la conoscenza dopo la Caduta, gli garantisce la redenzione e il rinnovamento della vita, proprio in seguito al morso del frutto proibito, diventando essa stessa il veicolo e il luogo della sua trasformazione. Il femminile diventa così la vita che trasmette la consapevolezza della rigenerazione e nutre, allo stesso tempo, lo spirito²⁴.

Quest'Eterno femminile che è possibile individuare tra le figure che ispirano le opere degli avanguardisti romeni, può talvolta essere l'oggetto di un'azione trasgressiva e violenta di creazione come è il caso, ad esempio, dell'opera di Gherasim Luca, *Inventatorul Iubirii* (L'Inventore dell'Amore)²⁵, apparsa a Bucarest nel 1945 e illustrato con cinque cubomanie non-edipiche:

Îmi place să plimb acest cuțit pe corpul iubitei mele în unele după amiezi prea calde când par liniștit, mai inofensiv, mai tandru. Corpul îi tresare ușor, exact ca atunci când mă primește între buzele lui ca într-o lacrimă. Sunt atât de sensibil la zbaterea ei scurtă, atât de înduioșat de durerea ei ascunsă pe care o bănuie atroce, atât de bun! Ca și cum aş lăsa să-mi atârne mâinile într-o apă în cursul unei plimbări cu barca, pielea ei se desface de o parte și de alta a cuțitului, lăsând să treacă prin cărnuri această plimbare onirică de sânge, această barcă suavă de sânge pe care o sărut cu toată gura²⁶.

²⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁵ È un testo che va letto in chiave allegorica e libertaria, il cui protagonista è "Non-Edipo", cioè l'incarnazione del nuovo soggetto amoroso che si pone in antitesi all'Edipo psicanalitico. "Non-Edipo" si contrappone dunque al "fantasma regressivo dell'edipo", il quale, secondo Gherasim Luca, non è altro che la formazione carceraria di un inconscio sociale, reazionario, che si è progressivamente sedimentato nell'inconscio umano. L'obiettivo che viene dichiarato nell'*Inventore dell'Amore* è quello di liberare il soggetto dai vincoli soffocanti della "posizione edipica", per poter consentire la creazione di uno spazio inedito su cui poter liberare i desideri più insoliti (Cfr., G. Rotiroti, *Introduzione. Gherasim Luca e l'Inventore dell'Amore*, in G. Luca, *L'Inventore dell'Amore*, Milano, Criterion, 2018, p. 39).

²⁶ G. Luca, *Inventatorul Iubirii și alte scrieri*, ediție îngrijită, prefață și note de I. Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 233: "Mi piace far passeggiare questo coltello sul corpo della mia amata in certi pomeriggi troppo caldi quando sembro tranquillo, più inoffensivo, più tenero. Il suo corpo frema leggermente, esattamente quando mi riceve tra le sue labbra come in una lacrima. Sono così sensibile al suo breve tormento, così

In questa prosa poetica è evidente la tecnica surrealista volutamente delirante della prosa di Gherasim Luca, che spinge il lettore ad assistere a una vera dissezione-scomposizione del corpo femminile, un gesto cruento – che nasce dallo stesso spirito artistico della cubomania – con cui il protagonista del poema taglia le carni dell'amata nel suo estremo atto d'amore. Questo sadismo, che mette in scena un'etica pulsionale di tipo perverso, era stato teorizzato da André Breton in Francia e regolamentato parzialmente da Sașa Pană in Romania, con il testo *Sadismul adevărului* (Il sadismo della verità) del 1936 e ancor prima da Geo Bogza con il già citato *Poemul invectivă* del 1933²⁷. La stessa cubomania è del resto il risultato di un movimento provocatorio, eversivo e violento: si tratta di un metodo surrealista con cui si creano dei collage di ritagli di celebri opere pittoriche o fotografiche che vengono poi assemblate alla rinfusa allo scopo di creare qualcosa di nuovo. Al gesto distruttivo, infatti, come fa notare Giovanni Rotiroti, "si accompagna una volontà di ricomposizione, che ha come compito quello di far dire ancora qualcosa all'opera sfigurata, tagliata, sfregiata"²⁸. È una pratica che solo apparentemente riprende la tecnica della provocazione dadaista, che si trova ne *Le Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* di Tristan Tzara²⁹, poiché l'obiettivo della cubomania di Gherasim Luca è invece quello di mostrare esclusivamente la portata eversiva del desiderio, mentre con Tzara la provocazione ha una chiara intenzione di denuncia sociale del mondo borghese.

intenerito dal suo dolore nascosto che ritengo atroce, così buono! Come se avessi trascinato le mie mani nell'acqua durante una gita in barca, la sua pelle si apre da una parte e dall'altra del coltello, lasciando passare tra le sue carni questa passeggiata onirica di sangue, questa soave barca di sangue che bacio con tutta la bocca" (G. Luca, *L'Inventore dell'Amore*, cit., p. 15).

²⁷ G. Rotiroti, *Introduzione*, cit., p. 46.

²⁸ *Ibid.*, p. 44.

²⁹ "Prenez un journal. / Prenez des ciseaux. / Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. / Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article / et mettez-les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. / Copiez consciencieusement / dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire" (T. Tzara, *DADA Manifestes pour l'amour faible et l'amour amer*, in *Id., Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par H. Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 382).

Anche nell'opera di Benjamin Fundoianu è possibile trovare quest'elemento femminile che subisce talvolta l'azione sadica e violenta del tiranno, sebbene l'intento poetico non sia lo stesso che anima la scrittura di Gherasim Luca o di Tristan Tzara. È il caso di *Ulysse*, IX, contenuto nella raccolta poetica *Le mal des fantômes*³⁰, rielaborato in francese dall'autore a partire dal testo originario in romeno *Psalmul Sulamitei* (Il salmo della Sulamita)³¹ – forse la stessa Sulamita che compare anche nel poema di Paul Celan, *Tangoul Morții* (Il tango della morte) e poi nella versione definitiva di *Todesfugue*³². Nell'*Ulysse*, oltre all'incantatore-allevatore di serpenti ("dresseur de serpents"), elemento ricorrente anche nel poema celaniano "un om stă în casă se joacă cu șerpui și scie" (un uomo sta a casa e gioca con i serpenti)³³, ci sono anche precisi riferimenti ai pogrom e agli ebrei scacciati dalle città. Tra questi appare appunto "Sulamite", in uno stato deplorabile, quasi irriconoscibile a un lettore abituato a vederla nel suo splendore del *Cantico* biblico:

Sulamite, je t'ai vue. Tu gisait sur la terre russe / ouverte comme un jeune melon, parmi le bric-à-brac / d'un univers hagaré jeté sur le marché aux puces ! / Elle chante encore en moi ta chevelure rousse [...] / Sulamite, si jamais je t'oublie... C'est là que / mon enfance est morte / sous les yeux de mon père. Oh ! que j'avais sommeil. / [...] À Itzkani voici un poste frontière dans le monde. / L'auberge, dans la nuit, une île de corail. / La valse viennoise ouvrait la vanne au songe / pour la première fois j'ai vu du poivre rouge...³⁴

Sulamith è, come si sa, la "sposa" del popolo ebraico, la protagonista femminile dello *Shir ha-Shirim*, *Il Cantico dei Cantici*, testo che, secondo la tradizione ebraica, è stato scritto da Salomone, il re d'Israele del X secolo a.C, in seguito alla costruzione del tempio di Gerusalemme, e composto non prima del IV secolo a.C³⁵. È passato alla storia come uno dei

³⁰ B. Fondane, *Ulysse*, IX, in *Le mal des fantômes*, édition établie par P. Beray et M. Carassou, Lagrasse, Verdier, 2006.

³¹ B. Fundoianu, *Poezii*, Vol. II, București, Editura Minerva, 1983, pp. 81-84.

³² Sulla genesi del celebre poema di Paul Celan si veda in particolare il libro di P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, a cura di G. Rotiroti, trad. it. di I. Carannante, postfazione di M. Tuglea, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

³³ P. Celan, *Tangoul Morții*, "Contimporanul", București, 1947.

³⁴ B. Fondane, *Ulysse*, IX, in *Le mal des fantômes*, cit., pp. 34-35.

³⁵ *Il Cantico dei Cantici*, a cura di G. Ceronetti, Milano, Adelphi, 1993, p. 1.

testi più lirici e sensuali delle Sacre Scritture e nell'ebraismo appartiene a uno dei cinque *Meghillot* che viene letto l'ottavo giorno della festa di *Pesach*. La Sulamita, che appare nel "canto sublime" come "un grappolo di Cipro in fiore", "un melo tra gli alberi del bosco", "un giglio tra i rovi", nel componimento di Fundoianu, l'*Ulysse*, assume delle tonalità deboli e mortali, da sanguigna e ricca di passione, la Sulamita di Fondane diventa sanguinolenta: "frêle bergère, l'épouse, / la fiancée promise et noire du Cantique / des Cantiques"³⁶, "Sulamite, si jamais je t'oublie... C'est là que / mon enfance est morte / sous les yeux de mon père"³⁷, "Sulamite, je t'ai vue. Tu gisais sur la terre russe / ouverte comme un jeune melon"³⁸.

Nell'*Ulysse* di Fondane, la figura deturpata di "Sulamite" abbraccia il cordoglio perpetuo del popolo ebraico, ancora una volta stretto nel dolore delle persecuzioni. Vengono evocati, come si è detto, i disastrosi pogrom ucraini ("les pogroms de l'Ukraine vous ont chassés des villes"³⁹, "[...] mon père est là / [...] / En esprit il parle à Dieu, mais il pense au pogrom"⁴⁰) e l'esodo perenne di questo popolo che non giunge mai a destinazione: "vous n'arriviez jamais et vous partez toujours / quel âcre paradis / roule dans votre biles, / où courez-vous, assis / sur le pont, immobiles"⁴¹.

In questi versi viene inoltre ricordato un altro evento traumatico, quello legato alla perdita che si manifesta tanto nella vita – con i grandi massacri avvenuti nella storia del popolo ebraico – quanto nella poesia, nella pratica della scrittura, e che determina effetti devastanti che ricadono nella dimensione dell'esilio⁴² e dello sradicamento⁴³. L'infanzia

³⁶ B. Fondane, *Ulysse*, IX, in *Le mal des fantômes*, cit., p. 33.

³⁷ *Ibid.*, p. 34.

³⁸ *Ibidem*

³⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁴¹ *Ibid.*, p. 32.

⁴² "La poésie devient, chez Fondane, le *Mal des fantômes*, récréation fantasmagorique du pays et des êtres perdus. On retrouvera, chez Celan, ce même mouvement vers une Ithaque mémorielle, rendue plus tragique encore par la disparition de sa famille et, plus en général, par les morts du génocide juif, ou le destin assigné à Fondane lui-même une place inéluctable" (G. Vanhese, *Sous le signe d'Ulysse. L'errance dans l'écriture chez Benjamin Fondane et chez Paul Celan*, Palermo, Helix Media Editore, 2002 (<http://www.phantasma.ro/caiete/caiete/caiete11/03.html>)).

⁴³ M. Jutrin, *Benjamin Fondane ou Le Périple d'Ulysse*, Paris, Nizet, 1989, pp. 102-107.

che viene rammentata in questo lungo poema riscritto a Parigi più volte da Fondane, sembra essere un riferimento al periodo moldavo in cui il poeta trascorreva le sue giornate con la sorella, Lina⁴⁴, alla quale viene dedicata la IX parte di questo componimento, che assume qui le sembianze dell'amica e sorella di Salomone del *Cantico* biblico: "Sulamite, si jamais je t'oublie... C'est là mon enfance est morte sous les yeux de mon père. Ah que j'avais sommeil"⁴⁵; ossia proprio colei che viene invocata dal popolo ebraico nella preghiera: "ont nagé lourdement dans l'eau de la prière / et appelé dans leurs cœurs racornis, la jeune, / [...] la fiancée promise et noire du Cantique des Cantiques"⁴⁶.

Nel celebre poema celaniano, *Tangoul Morții*, come si è accennato prima, la presenza spettrale di Sulamith si contrappone e si situa come l'ombra della biondissima Margareta faustiana: "Un om stă în casă se joacă cu șerpini și scrie / el scrie în amurg în Germania Aurul părului tău Margareta / Cenușa părului tău Sulamith o groapă săpăm în văzduh și nu va fi strîmtă" (Un uomo sta a casa e gioca con i serpenti / scrive all'imbrunire in Germania l'Oro dei tuoi capelli Margareta / la Cenere dei tuoi capelli Sulamith)⁴⁷. Con quest'opera, divenuta uno dei capolavori della poesia del Novecento, Paul Celan ha fornito la sua personale testimonianza sulla sofferenza del popolo ebraico causata dalle persecuzioni antisemite naziste⁴⁸ e Fondane, nella creazione poetica dell'*Ulysse*, denuncia in un verso – che mette tra parentesi – la continua

⁴⁴ Lina, come la Sulamita del poema, diverrà, insieme a suo fratello, la vittima sacrificale bruciata sull'osceno "altare" del nazismo. Fondane deciderà di non abbandonare la sorella e di accompagnarla coraggiosamente verso l'inevitabile *Tango* scandito dai passi leggeri della morte. Infatti, entrambi furono deportati ad Auschwitz e uccisi nelle camere a gas a Birkenau, nel 1944.

⁴⁵ B. Fondane, *Ulysse*, IX, in *Le mal des fantômes*, cit., p. 34.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁷ P. Celan, *Tangoul Morții*, cit.

⁴⁸ La Sulamita, spinta dalla forza dell'amore, come appare nel *Canto* biblico, riesce a liberare l'essere umano dalla sua paura primordiale della morte, ripristinando nel mito la perfetta relazione edenica con Dio prima del peccato originale. Attraverso questo personaggio, sia Fondane in *Ulysse* che Celan con *Todesfuge*, riescono a ristabilire, nella loro poesia, un ordine umano dell'amore, andato perso durante gli anni delle persecuzioni naziste. Pertanto, la poesia, intesa come atto d'amore, viene ad essere la sola forza che riesce a intaccare le trame indissolubili della morte (Cfr., I. Carannante, "Forte come la morte è l'amore": *Amurgul Sulamitei* tra Paul Celan e Benjamin Fondane, in *Études romanes. Hommages offerts à Florica Dimitrescu et Alexandru Niculescu*, 2 voll., coordinate de D. Octavian Cepreaga, C. Lupu, L. Renzi, București, Editura Universității din București, 2013, pp. 152-167).

e infinita “ripetizione” dell’oppressione del suo popolo, quasi fosse un destino ineluttabile:

J’ai voyagé avec vous dans le train, mon père est là / (qu’il est beau dans ses yeux le maïs de la terre moldave). / Il est l’agent d’une Compagnie maritime du Havre, / il a la charge de ce convoi d’émigrants / il soigne ces galets de mer comme des diamants, / il gémit de temps en temps Ribono Schelolam ! / En esprit il parle à Dieu, mais il pense au pogrom, / il pense à cette histoire (que de fois répétée) / d’exodes de vieillards fuyants avec leur thora, / leurs écredons et les enfants à la tête / que de fois faudra-t-il que la mer Rouge s’ouvre, / que nous criions vers toi du fond de notre gouffre, / la sortie de l’Égypte n’était-elle que une figure / de cette fuite éperdue le long de l’histoire future, / et Jérusalem n’était-il que symbole et que fable / de ce havre qu’on cherche et qui est introuvable ?⁴⁹

Il soggetto poetico, con un forte sentimento di appartenenza alla sua stirpe, ripercorre in questi pochi versi la storia che ha condannato gli ebrei ad errare sotto la guida del proprio Dio verso una destinazione che resterà sempre provvisoria. Come scrive Monique Jutrin: “Poco a poco Fondane scopre a che punto il suo destino individuale è legato a quello del suo popolo. Tutta la storia del popolo ebraico, inscritta nell’Antico Testamento, sembra ripetere la stessa esperienza fino alla fine dei tempi”⁵⁰. L’“Odissea” e allo stesso tempo l’“Esodo” dell’Ulisse fondaniano si orientano dunque verso una nuda esistenza nel mondo, un esilio perpetuo, in cui il soggetto poetico attraverso la proiezione di sé da parte di un terzo – nella fattispecie il riferimento è al cortometraggio di Charlie Chaplin, *The immigrant* del 1917 – riesce a comprendere prima i suoi simili e poi, più tardi, se stesso, come si legge in questi versi: “Plus tard j’ai vu Charlot et j’ai compris les émigrants, / plus tard, plus tard moi-même... / Émigrants, diamants de la terre, sel sauvage, / je suis de votre race / j’emporte comme vous ma vie dans ma valise, / je mange comme vous le pain de mon angoisse”⁵¹.

⁴⁹ B. Fondane, *Ulysse*, IX, in *Le mal des fantômes*, cit., p. 33.

⁵⁰ Monique Jutrin, *Benjamin Fondane ou Le Périphe d’Ulysse*, cit., p. 107.

⁵¹ B. Fondane, *Ulysse*, IX, in *Le mal des fantômes*, cit., p. 35. Come la figura dell’emigrante, l’ebreo è continuamente in viaggio, è un “vagabondo” chapliniano che viene ricordato negli incontri dell’associazione culturale Criterion, da un altro scrittore romeno di origine ebraica, Mihail Sebastian. Infatti, tra i vari “simposi” organizzati dalla Generazione ‘27,

A tal proposito non va dimenticato che nella storia dell'ebraismo, come fa notare Gershom Scholem, l'influenza dell'idea messianica è stata esercitata quasi unicamente nelle condizioni dell'esilio quale realtà principale della vita e della storia ebraiche⁵². Pertanto, se sinora l'idea messianica di rigenerazione è stata ricondotta al femminile – la donna, che guida l'uomo verso la conoscenza dopo la Caduta, garantendogli la redenzione e il rinnovamento della vita – sarà possibile anche ipotizzare che, nelle opere di questi autori romeni di origine ebraica, la figura della donna e l'Eterno femminile che la caratterizza, abbiano una propria collocazione anche nel concetto stesso di esilio. Questi scrittori, quasi tutti bilingue, nel loro errare di paese in paese per sfuggire alle persecuzioni, oltre che a errare di lingua in lingua, non hanno fatto altro che raccontare e sublimare il primordiale esilio che avviene dopo il distacco dalla prima donna che si incontra nella vita. Per questo motivo nelle loro opere è possibile ravvisare talvolta l'eco di un gemito di disperazione alla ricerca di un essere femminile che è andato perduto per sempre, come si legge in questi versi di Tristan Tzara: "Și simțeam sufletul tău strâns și umezit de durere / Ca o batistă în mana în care picură lacrimi, / Iar astăzi, când sufletul meu vrea să se piardă în noapte, / Doar amintirea ta îl ține"⁵³ (E sentivo la tua anima stretta e umida di dolore / come una fazzoletto nella mano in cui colano delle lacrime, / ma oggi, quando la mia anima vuole perdersi nella notte / Solo il tuo ricordo la custodisce)⁵⁴, oppure, dalla stessa raccolta: "O, te-ai dus, te-ai dus, iubito, într-o iarnă după-masă / Și mi-e inima o floare ofilită / O hârtie-poezie veche și de mult mototolită / Și-aruncată în cutie sau sub masă / [...] / Puii altădată se strâneau în jurul tău, iubito, nechemați /

Eliade ricorda la serata dedicata proprio a Chaplin in cui Sebastian aveva preso la parola per parlare dell'attore britannico. Durante il suo discorso venne però interrotto da un astante, il quale tenne a sottolineare l'origine ebraica sia dell'attore che del relatore. Sebastian decise pertanto di non continuare il suo discorso, ma di cominciare a parlare di Chaplin in quanto ebreo, proponendo un parallelismo tra la solitudine del personaggio Charlot, interpretato da Chaplin nei suoi film, e la solitudine degli ebrei nel ghetto. Il suo discorso fu applaudito e riscontrò consensi da parte del pubblico presente in sala (Cfr., M. Eliade, *Le promesse dell'equinozio. Memorie 1. 1907-1937*, a cura di R. Scagno, Milano, Jaca Book, 1995, p. 243).

⁵² G. Scholem, *L'idea messianica nell'ebraismo*, cit., p. 14.

⁵³ T. Tzara, *Primele poeme*, cit., p. 40.

⁵⁴ T. Tzara, *Primele poezii*, cit., p. 37.

[...] / N-o să le mai dai mânca, n-o să te mai duci să-i culci”⁵⁵ (Oh, te ne sei andata, te ne sei andata, amore mio, in un pomeriggio d’inverno / E ora il mio cuore e un fiore appassito / Una vecchia carta-poesia da tanto tempo accartocciata, / E gettata in una scatola o sotto il tavolo [...] Un tempo i pulcini si raccoglievano intorno a te, amore mio, senza essere stati chiamati [...] Non darai più loro da mangiare, non li metterai più a letto)⁵⁶, dove si percepisce una profonda mancanza per quella donna che possiede una valenza ancestrale di madre, cui il soggetto poetico si rivolge – forse anche in maniera derisoria – per chiedere attenzioni e amore: “O, iubito, mă doare că ai plecat în străinătate / N-or să aibă puii de mânca – ești departe / [...] De ai ști ce rău îmi pare că nu ești acuma lângă mine / Să mă întrebi: dar ce te doare, ai răcit, și ți-e mai bine...”⁵⁷ (Oh, amore, mi addolora che tu sia partita per l’estero / I pulcini non avranno più da mangiare – sei lontana / [...] Se sapessi quanto mi dispiace che tu non sia ora accanto a me / Per domandarmi: ma dove ti fa male, hai preso freddo, e ti senti già meglio...)”⁵⁸.

Nelle *Vedute* di Fundoianu, l’essenza impenetrabile dell’elemento femminile viene incarnata dalla natura del suo paese natale che solo in apparenza possiede una certa leggerezza bucolica. Infatti, il lato oscuro e inesplorabile della flora e della fauna moldave acquisisce, in questi suoi componimenti, un significato che evoca l’atavico mistero che si cela dietro ogni donna in grado di donare la vita. Nella poesia di Fundoianu, *Femeie luminoasă*, come si è visto, il corpo femminile, fonte inesauribile di desiderio, viene rappresentato allegoricamente da un terreno che il soggetto poetico vuole “arare” e “seminare”. Anche in alcuni versi romeni di Tzara, il femminile è talvolta rappresentato con immagini che richiamano la natura, dove la donna viene associata a un terreno da coltivare. Emblematico da questo punto di vista è il componimento, *Am sădit în corpul tău* (Ho piantato nel tuo corpo):

Am sădit în corpul tău, iubito, floarea / Ce o să-ți imprăștie pe gât pe-o brajii pe maini petale / Și o să-ți înmugurească sanii mâine – primăvara / Îmi plac sprâncenele și ochii tăi cu luciu de metale / Și brațele ce ți

⁵⁵ T. Tzara, *Primele poeme*, cit., p. 45.

⁵⁶ T. Tzara, *Prime poezie*, cit., p. 43.

⁵⁷ T. Tzara, *Primele poeme*, cit., p. 45.

⁵⁸ T. Tzara, *Prime poezie*, cit., p. 43.

se-ndoaie ca șerpai, valurile, marea // Din corpul tău aș vrea să fac palate, / arhitectonice grădini / Și râuri pământești monumentale / Și să mă îngrop în carnea ta când voi muri / Și în pământul lor să mă îngrop când voi muri // În părul tău eu simt mirosul de struguri de portocale / În ochii tăi cerniți văd soare și-n buze pofta de mâncare / Cu dinții tăi ai vrea să rupi din suflet carne / Și unghiile să le prefaci în gheare // Aș vrea să mușc din sânii tăi cum mușcă pâinea / Infomențații ce culeg pe-asfaltul străzilor parale / Aș vrea să-ți înfioresc privirea cu-arhitectonice grădini / Și să-ți aliniezi gândirea cu visuri pământești, mamie⁵⁹.

Sia nei versi di Fundoianu che in quelli di Tzara, il femminile, associato all'immagine di una natura fertile e quindi in grado di procreare, assume un ruolo di mediazione tra l'umano e il divino. Essendo l'unico sesso capace di custodire e nutrire la vita sin dai primi istanti, il femminile acquisisce nei loro versi le sembianze della natura, diventa una "natura naturans" spinoziana, e siccome per il mondo sacro la capacità di creare appartiene esclusivamente al divino, la donna generatrice diventa dunque un ponte tra il mondo degli umani e quello di Dio. L'atteggiamento peculiare di questa posizione intermedia è inoltre riconducibile ai compiti che le donne hanno sempre ricoperto nella storia dell'umanità, ossia quelli di madre e nutrice.

Molte fonti rabbiniche dibattono sulla condizione della donna che appare nel *Cantico* nel suo essere madre, sposa e figlia, oppure sposa, moglie e figlia⁶⁰. Sicuramente la lettura teosofica del femminile è strettamente connessa alla concezione rabbinica del nome di re Salomone, quale termine riferito a Dio. Egli, in quanto "maschio divino", viene dotato di controparti femminili che agiscono nel "mondo superno".

⁵⁹ T. Tzara, *primele poeme*, cit., pp. 84-85: "Amore, nel tuo corpo ho piantato il fiore / Che spargerà i suoi petali sul tuo collo, le tue guance, le tue mani / E domani il tuo seno farà sbocciare – la primavera / Adoro le tue sopracciglia e i tuoi occhi con luccichio di metallo / E le tue braccia che fluttuano come serpenti, le onde, il mare / Con il tuo corpo vorrei costruire castelli, giardini architettonici / E paradisi terrestri monumentali / E seppellirmi nella tua carne quando morirò / E nella loro terra mi seppellirò quando morirò / Nei tuoi capelli sento l'odore di grappoli d'arance / Nei tuoi occhi scuri vedo il sole e nelle tue labbra l'appetito / Con i tuoi denti vorresti strappare la carne dall'anima / E mutare le tue unghie in artigli / Vorrei mordere nei tuoi seni come mordono il pane / Gli affamati che raccattano monete sull'asfalto delle strade / Vorrei far fiorire il tuo sguardo di giardini architettonici / E avvicinare il tuo pensiero a sogni terrestri, mamie" (T. Tzara, *Prime poesie*, cit., p. 83).

⁶⁰ A. Green, *Bride, Spouse, Daughter: Images of the Feminine in Classical Jewish Sources*, in S. Heskel (a cura di), *On Being a Jewish Feminist: A Reader*, New York, Schocken, 1983, pp. 248-60.

Secondo Moshe Idel, la natura di questa triplice immagine femminile, dove ciascuna delle tre entità è identica alla preghiera, possiede un singolo processo continuo: questa donna, la *Shekhinah*, non è solo la figlia di Dio, ma crescendo, diventa anche la sposa novella e poi la compagna della potenza divina maschile⁶¹.

L'esperienza di unione mistica con un "essere superno" viene espressa attraverso un linguaggio erotico nel *Cantico dei Cantici*, in cui l'unione dello spirito umano con il regno spirituale celeste deve essere ottenuto attraverso una certa disciplina. Questa esperienza mistica presuppone un movimento verticale metaforico, ma anche letterale, ovvero l'ascesa da un livello di esistenza a un altro, che culmina in una trasformazione dell'umano nel divino. Tale ascesa viene restituita attraverso un'attrazione erotica dell'inferiore verso il superiore. Ad ogni modo, già nell'interpretazione rabbinica i protagonisti del *Cantico dei Cantici* vivono in una dimensione superna, benché la femmina sia comunque soggetta al maschio divino, sono degli sposi perfetti, lui sul piano divino, lei su quello umano e la loro unione può avvenire soltanto dopo lunghi studi e dopo il conseguimento della saggezza⁶².

Come si è potuto osservare, la simbologia della Cabala e questa particolare lettura ebraica del femminile ha destato l'interesse di alcuni grandi scrittori dell'avanguardia romena nel Novecento europeo. Essi nei loro testi hanno messo in evidenza l'alterità assoluta della donna – che si contrappone ontologicamente a quella dell'uomo – anche sul piano sociale. La donna, intesa come centro magnetico della vita e dell'etica, ha in comune con lo straniero, il diverso, l'ebreo, una storia fatta di oppressioni. Nelle opere di questi autori, che hanno trovato ospitalità in Francia e nella lingua in cui hanno abitato da stranieri, proprio tale "estraneità" ha fatto emergere nella loro poesia, la condizione originaria di *Heimatlosigkeit*, di assenza di *Heimat*, ovvero di patria, poiché proprio in virtù di questa mancanza essenziale, essi sono stati all'altezza di individuare nella singolarità del femminile una promessa "messianica" di rigenerazione e trasformazione radicale della vita, attraverso la conoscenza e il distacco necessario dal tempo beato dell'Eden.

⁶¹ Cfr., M. Idel, *Eros e Qaballah*, cit.

⁶² *Ibidem*



CHIARA ELENA

Università di Napoli L'Orientale
chiara.elena1@libero.it

DE AL-ÁNDALUS A CASTILLA: ALCUNE OSSERVAZIONI SULLA FONOLOGIA MOZARABA ATTRAVERSO LO STUDIO DEI MOZARABISMI DEL CASTIGLIANO

Riassunto

L'obiettivo del presente articolo* è quello di ricavare informazioni sulla fonetica del mozarabo, a partire dall'analisi non tanto, come da tradizione, delle fonti che lo testimoniano direttamente, ma da quella delle parole che esso ha lasciato in eredità al castigliano moderno. Lo studio si è svolto su un corpus di lemmi selezionati tra quelli che J. Corominas, nel suo *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, classifica come "mozarabismi". Dall'analisi dettagliata dell'evoluzione dei singoli tratti fonetici delle forme prese in esame, è risultato che diversi fenomeni sono da attribuirsi alla fonologia mozaraba, in quanto si discostano significativamente da quelli che sarebbero gli esiti prevedibili in una regolare evoluzione castigliana. In particolare, i tratti emersi da questa ricerca possono essere ricondotti a due categorie: conservazione di tratti romanzari arcaici e innovazioni proprie del mozarabo, molte delle quali riconducibili a loro volta all'influenza della fonologia araba. Lo studio inoltre è inquadrato in un'ottica che tiene sempre in considerazione il carattere di *continuum* dialettale del mozarabo.

Abstract

The present article aims to investigate Mozarabic phonology through the analysis of the loanwords that this ancient linguistic variety has passed on to Castilian, instead of focusing on its direct testimonies, like traditional studies do. The study has been conducted on a corpus of forms selected from the list of 'mozarabisms' identified by J. Corominas in his *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. It emerged that some linguistic phenomena are ascribable to Mozarabic phonology, since they diverge significantly from the results expected in a regular Castilian evolution. Some of the detected phenomena can be classified as conservative traits, while others testify original innovations, which are mostly due to the influence of Arabic phonology. Finally, the whole analysis pays constant and particular attention to the condition of Mozarabic as a dialect *continuum*.

1. Introduzione

L'arrivo degli arabi nel 711 d.C. fu un evento che comportò il radicale sconvolgimento degli assetti socio-politici e linguistici preesistenti

* Un ringraziamento particolare va al prof. Marcello Barbato, sotto la cui guida ho redatto la mia tesi di laurea magistrale, i cui contenuti sono alla base di questo articolo.

nella penisola iberica. In oltre sette secoli di convivenza, il contatto con una popolazione tanto diversa dal punto di vista culturale, linguistico e religioso lasciò un'impronta indelebile nell'identità iberica e, in gran misura, anche nelle lingue parlate nella penisola¹.

Quel *continuum* dialettale romanzo a cui attribuiamo il nome di mozarabo² si forma proprio in questo contesto: il contatto sempre più intenso con le varietà semitiche (e berbere), unito al fatto che i parlanti di queste ultime abbiano presto appreso anche la lingua locale (e viceversa), hanno fatto sì che il mozarabo sviluppasse, con il passare del tempo, caratteristiche che lo hanno reso nettamente diverso dalle altre varietà linguistiche iberiche. Caratteristiche, beninteso, lungi dall'essere regolari o uniformemente distribuite dal punto di vista diatopico o diacronico, tant'è che una delle maggiori difficoltà che riscontrano gli studiosi che si propongono di analizzare il mozarabo, e in particolare, per quello che a noi interessa in questa sede, la sua fonologia, è proprio l'irregolarità e la variabilità degli esiti dei diversi fenomeni³.

La stessa variabilità si rispecchia anche in alcuni termini moderni che per le loro caratteristiche si possono definire mozarabismi: ad esempio, nella coppia di corradicali *capuz*⁴ e *cambuj*, entrambi dal latino *CAPUTIU e per cui esiste una comune attestazione mozaraba *qapûč, la seconda forma appare nettamente più "arabizzata" rispetto alla prima, in quanto sopprime l'assenza in arabo di ben due suoni romanzati (/p/ e /tʃ/) con dei suoni affini (/b/ e /ʃ/)⁵.

Le cause della mancata standardizzazione del mozarabo sono da ricercarsi in fattori di ordine sociolinguistico. È vero che la maggioranza

¹ È un dato di fatto che le lingue iberiche siano quelle che, tra le lingue romanze, hanno assimilato e conservato la maggiore quantità di arabismi (per il castigliano, si stima che essi costituiscano circa l'8% del lessico).

² Sebbene si riferisca più propriamente ai cristiani di Al-Andalus che rifiutavano di convertirsi all'Islam, utilizziamo qui il termine generico di mozarabo, come da tradizione accademica, per indicare tutto il *continuum* dialettale iberoromanzo esistente nell'area di dominazione araba, indipendentemente dalle origini o dal credo religioso dei parlanti.

³ Ad esempio, l'attestazione in mozarabo di forme con e senza dittongo a partire da una stessa base latina con vocale tonica medio-aperta (cfr. par. 3.1) è stata causa di lunghe discussioni, tuttora irrisolte, tra gli accademici.

⁴ Per la lista completa e il significato dei termini analizzati in questo articolo si veda l'Indice dei Mozarabismi.

⁵ Creando una forma *kabbûs*, dissimilatasi poi in *kanbûš*. Per gli effetti della fonologia araba sulle consonanti semplici cfr. par. 4.

della popolazione del nuovo dominio islamico parlava inizialmente le varietà iberoromanze di cui il mozarabo è diretto discendente, ed è vero anche che questa maggioranza nel corso del tempo andò ampliandosi per la diffusione di queste varietà anche tra i conquistatori. Tuttavia il prestigio di cui godevano l'arabo, nuova lingua dell'amministrazione e della cultura, e le sue varietà dialettali, a loro volta sempre più diffuse tra la popolazione, fece sì che il mozarabo restasse tagliato fuori dai registri di utilizzo alti e, di conseguenza, dalla scrittura⁶. Le varietà mozarabe, seppur ampiamente diffuse, furono così relegate esclusivamente all'oralità quotidiana e domestica, tanto che, nel giro di qualche secolo, furono sostituite completamente dalle varietà semitiche⁷.

Nell'accingersi a studiare il mozarabo bisogna dunque tener conto di tutte queste premesse. In particolare, quando si tratta di ricercare e analizzare le sue caratteristiche fonologiche, le questioni fondamentali che bisogna tener presenti sono due. La prima è che si tratta pur sempre di una varietà romanza, il che significa che condivide fino a un certo momento della sua storia le stesse evoluzioni che caratterizzano le altre varietà iberiche. Inoltre, la posizione subalterna in cui venne a trovarsi durante il periodo della supremazia araba fece sì che esso rallentasse in qualche modo il proprio sviluppo spontaneo, e di conseguenza che vi si possano rintracciare alcune caratteristiche tipiche delle fasi arcaiche delle lingue iberiche. In secondo luogo, è importante ricordare che il

⁶ Le poche testimonianze dirette della lingua mozaraba si riscontrano prevalentemente all'interno di opere arabe e, nel caso di alcune *jarchas*, ebraiche. Piccoli componimenti poetici posti a chiusura di poemi più lunghi (*moaxajas*) in arabo o in ebraico, le *jarchas* fondono insieme in diversa misura varietà semitiche e mozarabo per ricreare un effetto popolareggiante. Particolarmente importanti sono inoltre le testimonianze lessicali provenienti da diversi libri di botanica, in cui gli autori citano i nomi locali di piante o oggetti all'interno delle loro descrizioni in arabo.

⁷ A proposito della data di estinzione del mozarabo, F. Corriente propone il XII secolo, epoca in cui la crescente intransigenza religiosa delle dinastie al potere portò alla diaspora di molti mozarabi e alla sostanziale perdita delle varietà romanze, soppiantate dall'arabo e dai suoi dialetti. Scrive infatti lo studioso: "De hecho, una periodización correcta del romand. [mozarabo, N.d.A.] sólo comprende dos fases, la de vigencia generalizada, aunque decreciente que termina con el siglo X, aproximadamente con la instauración del califato, el triunfo de la arabización lingüística y cultural y la emergencia del estándar and. [*árabe andalusí*, N.d.A.], y otra segunda, de rápida decadencia y deprecación social, que termina a fines del XII, con el éxodo o exilio de las últimas comunidades mozarábes y la adopción del monolingüismo árabe por los andalusíes musulmanes [...]" (*Romania arabica. Tres cuestiones básicas: arabismos, "mozarabe" y "jarchas"*, Madrid, Editorial Trotta, 2008, p. 104, nota 16).

mozarabo è, tra le lingue iberiche, quella che maggiormente ha risentito dell'influenza della lingua araba, e quindi della sua fonologia, così diversa da quella delle lingue romanze.

2. Il corpus

Tradizionalmente, gli studi che si occupano dell'analisi della fonologia mozaraba preferiscono utilizzare come base lessicale quei testi, come le *jarchas* o i coevi trattati di scienza e botanica scritti da studiosi arabi, che contengono testimonianze dirette della lingua mozaraba. Lo studio di questo tipo di lessico, tuttavia, porta con sé una grande difficoltà, ovvero l'interpretazione dell'*aljamía*, dato che tutte le maggiori testimonianze dirette del mozarabo sono trasmesse in caratteri arabi. L'enorme differenza che intercorre tra i due sistemi grafici⁸, oltre a quella tra i sistemi fonetici, rende molto difficile giungere ad un'interpretazione certa dei singoli suoni e, spesso, anche delle singole parole.

Da questo punto di vista, i mozarabismi non pongono problemi di sorta, in quanto la loro conservazione nelle lingue iberiche ha fatto in modo che essi venissero trascritti ben presto in alfabeto latino. Il loro studio, tuttavia, non è ovviamente esente da difficoltà: basti pensare al fatto che la storia di queste parole non è certo terminata con il loro accesso alla grafia latina, ma è continuata parallelamente a quella delle lingue che le hanno accolte, e ciò ha fatto sì che si modificassero anche in modo significativo rispetto a quella che doveva essere la forma originale. Bisogna, dunque, tenere in considerazione il fatto che alcuni esiti contemporanei potrebbero essere attribuibili ad un'evoluzione successiva del castigliano, o ad un adattamento morfologico dovuto, per esempio, ad analogia con parole già esistenti.

Tornando al nostro corpus, oggetto di studio sono stati quelli che Corominas, nel suo *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* (DCECH)⁹, classifica con ragionevole grado di certezza come mozarabismi¹⁰. Si tratta per lo più di lessico molto specifico, riferibile a

⁸ Ricordiamo, tra le altre cose, la quasi totale omissione dei segni vocalici nella grafia araba.

⁹ Ci riferiamo qui a J. Corominas, A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, edizione digitale, Madrid, Editorial Gredos, 2012, da questo momento in avanti indicato semplicemente come DCECH.

¹⁰ Criteri di selezione fondamentali sono stati la discendenza da una base latina (o, in qualche caso, latinizzata) delle parole, necessaria per stabilire una base di confronto con

concetti pratici o oggetti di uso quotidiano, cosa che non sorprende dal momento che ci troviamo di fronte ad una lingua popolare, esclusa dai contesti colti e ufficiali. Frequenti sono i nomi di piante e animali (es. *albérchigo*, *alcornoque*, *corcho*, *palmiche*, *cherná*, *chinche*, *jibia*, *panarra*), di cibi e oggetti domestici o di uso quotidiano (es. *candiel*, *chicharo*, *guisante*, *capacho*, *cenacho*, *alpañata*, *capellar*, *pleita*), di concetti provenienti dal mondo dell'edilizia (es. *albarrada*, *cambija*, *mechinal*) e dell'agricoltura (es. *campiña*, *semilla*, *trapiche*, *trechel*).

3. Caratteristiche dei mozarabismi: vocalismo semplice

Abbiamo già fatto cenno alla gran differenza che intercorre tra i sistemi fonologici dell'arabo e delle varietà proto-iberoromanze. Iniziamo la nostra analisi mettendo a confronto i due sistemi vocalici. Tralasciando per ora gli esiti di Ē e Ō toniche latine (per cui si rimanda al par. 3.1), il sistema vocalico iberoromanzo doveva contare almeno cinque suoni semplici (/i/, /e/, /a/, /o/ e /u/), sia in posizione tonica che atona, mentre il sistema arabo ne aveva solo tre (/i/, /a/ e /u/). Questo dislivello era in qualche modo colmato dalla possibilità, in arabo dialettale, di palatalizzare o velarizzare le vocali in alcuni contesti fonetici, integrando nel sistema due allofoni vocalici medi molto simili a /e/ ed /o/ romanze.

Nella maggior parte dei mozarabismi le vocali toniche latine sembrano persistere inalterate o evolversi secondo le regole generali della fonologia iberoromanza:

- A latina > /a/ romanza¹¹: *alfarnate* < FARINATU, *capacho* < *CAPACĒU, *capellar* < CAPĪTŪLĀRE, *gazpacho* < *CASPACĒU, *cenacho* < CENACŪLU, *engarzar* < *INCASTRARE, *escarzar* < *EXCASTRARE,

le evoluzioni regolari del castigliano, e, ovviamente, la loro attestazione in castigliano o, al limite, nei dialetti iberici centrali. A questo proposito, lo stesso DCECH riporta molti esempi di mozarabismi appartenenti ad altre lingue iberiche, come il catalano e il portoghese, alcuni dei quali sono stati in seguito assorbiti anche dal castigliano. Esclusi da questa analisi proprio per il passaggio attraverso altre lingue, il loro studio potrebbe, tuttavia, contribuire a definire meglio, per confronto, le caratteristiche delle diverse varietà mozarabe e il grado di influenza della fonologia araba nelle varie aree della penisola.

¹¹ Non sempre nei mozarabismi analizzati la /a/ tonica deriva da una A latina, bensì a volte essa proviene da un suffisso di plurale arabo (-at). Lo si vede chiaramente in *gaznate* (moz. **qannât*, da una base CANNA), in *poleadas* (moz. *pulyât*, probabilmente da POLLIS) e in *alpañata* (forse da *pannât*, derivato di PANNUS). Anche *ferrete* è costruito con lo stesso suffisso, che si presenta però in forma palatalizzata (-at > -et).

fascal < *FASCALE, *guisante* < PISU SĀPĪDU, *hornacha* e *hornacho* < FOR-NĀCE, *horchata* < HORDEATA, *jaguarzo* < SALICASTRU, *macho* < MAT-TĚA¹², *mastranzo* < MENTASTRU, *bago* < PAGU, *pargo* < PAGRU, *pancho* < PANTĪCE, *pavo* e *pago* < PAVU, *mengajo* < *PENDICATŪLU, *tablacho* < *TABULACĚU, *zurriaga* < *estorriaca;

- Ē e Ī latine > /e/ romanza, che si chiude in /i/ per influenza di yod in *jibia* < SĒPIA;

- Ī latina > /i/ romanza: *servilla* < SERVĪĻĀ (SANDALIA), *senticar* < SENTĪCE (con l'aggiunta del suff. atono -ar), *nochizo* < *NUCĪCEU, *mar-chito* < *MARCĪTU (da MARCĚRE), *palmicha* e *palmiche* < *PALMĪCIA/ĪCIUS;

- Ū latina¹³ > /o/ romanza: *ove* < ŪLVA;

- Ū latina > /u/ romanza: *canuto/cañuto* < *CANNŪTU, *falluto* < *FALLŪTU, *pestuga* < FESTŪCA, *machuca* < MATTEŪCA.

Tuttavia, l'incontro con il sistema vocalico arabo ha lasciato diverse tracce nella fonologia mozaraba. In bocca ai parlanti bilingui, alcune vocali latine furono infatti influenzate, anche se niente affatto sistematicamente o regolarmente, dalla pronuncia araba. In molti casi, questa influenza portò alla formazione di allofoni palatalizzati o velarizzati anche per le vocali latine, i quali potevano essere interpretati e in seguito riassorbiti dal mozarabo come vocali fonologiche romanze¹⁴.

In particolare, le A latine, generalmente molto stabili sia in posizione tonica che atona, presentano spesso diversi gradi di palatalizzazione spontanea (/e/ o /i/)¹⁵, come si vede nei seguenti casi:

¹² La forma maschile è secondaria, analogamente al sinonimo castigliano *mazo*.

¹³ Non ci sono attestazioni, tra i mozarabismi selezionati, di /o/ tonica derivata da Ō latina.

¹⁴ Possiamo dunque applicare anche ai mozarabismi di base latina ciò che Corriente (*Romania arabica*, cit., p. 29) ha scritto a proposito del vocalismo degli arabismi: "[...] como quiera que los fonemas vocálicos ár. tienen, naturalmente, varios alomorfos por ajuste al entorno consonántico (palatalizante o velarizante y, en su caso, labializante), no puede sorprender que el rom., al tomar préstamos del ár., los fonemizara e interpretara, como /e/, en caso del alófono palatalizado de /a/ (vgr., cs. *adefina* «olla para el sábado judío» < and. *addafina*) y en el del velarizado de /i/ (cs. *alcacer* < and. *alqašil*), y como /o/, en el caso del alófono velarizado de /u/ (vgr., cs. *azotea* < and. *assuṭáyyah*), o en el del labializado de /a/ (pt. *xarope* «jarabe» < and. *šarab*)."

¹⁵ Spesso ricondotta a un fenomeno tipico della fonologia araba dialettale noto come *imela*. A questo proposito Corriente (*ibidem*, nota 10) avverte: "Conviene no confundir [...] palatalización con imalah, nombre cuya correcta aplicación debe limitarse a casos

- posizione tonica: *campiña* < CAMPĀŃĪA, *candiel* < *CANDIDALE, *maceta* < MATTEATA (o MASSATA), *mercatil* < *MERCATALE, *rodano* < *RAUDANU, *temporil* < *TEMPORALE¹⁶;

- posizione atona: *lebrillo* < *LABRELLU, *mechinal* < *MACHINALE, *ove* < ŪLVA;

Parallelamente, il mozarabismo *fótula* < *BLATTŪLA sembra testimoniare una velarizzazione della vocale latina¹⁷.

In altri casi, invece, emerge una chiara confusione tra le vocali medie romanze e i suoni fonologici dell'arabo di timbro adiacente:

- posizione tonica¹⁸: *chícharo* < ČĪČĒRE, *lechino* < LĪČĪNIU, *muleto* < *MULĪTU, *panocha* < *PANŪCEA¹⁹, *semilla* < SEMĪŃĪA²⁰ e *trapiche* < TRAPĒTU;

- posizione atona²¹: *cangilón* < CONGIALE, *chícharo* < ČĪČĒRE, *hallulla* < FOLIŌLA, *mastranzo* < *MENTASTRU, *parella* < *PELLELLA.

Infine, spostamenti di timbro vocalico più estremi come /i/ > /a/ e /e/ > /o/, si possono spesso spiegare come assimilazioni delle vocali atone alla tonica, come vediamo in parole come *alcornoque* (< *QUERNOCCU) e *panarra* (< PINNARIA), a cui possiamo aggiungere il già citato *mastranzo*.

en que una antigua /ā/ ár. se palataliza, de manera espontánea, cuando no hay entorno velarizante, o por asimilación a distancia a una /i/ próxima [...]. Este fenómeno [...] era característico del and. [...] reflejándose normalmente en los arabismos del iberorrom. en su primer grado, e incluso en el segundo, /i/ [...]."

¹⁶ Corominas lo ipotizza anche per *cangilón*: "De CONGIALIS podría salir un mozár. *congīl (para A > i por imela junto a consonante palatal, V. ALBAÑIL, CAMPIÑA), y luego *congīlón > cangilón". Cfr. DCECH s. v. CANGILÓN.

¹⁷ Corominas propone una spiegazione simile anche per *almodrote*, che lo stesso studioso definisce come forma mozaraba "equivalente del sinonimo cs. *morteruelo*", derivato da MORTARIU (cfr. DCECH, s.v. ALMODROTE). Nella forma ricostruita *mojról, *mojród, tuttavia, la /o/ tonica potrebbe semplicemente derivare dal suffisso diminutivo di *MORTARIOLU, effettiva base di derivazione della forma castigliana.

¹⁸ Per *cambija*, accanto alla base *CAMBĪCA non si esclude una possibile variante in Ī (cfr. DCECH s. v. CAMBIJA).

¹⁹ Già Corominas parlava qui di una confusione timbrica, "puesto que la u y la o alternaban en mozárabe con gran facilidad, por no constituir en árabe más que una vocal, fonológicamente hablando." (Cfr. DCECH, s.v. PANOJA).

²⁰ In mozarabo *xeminio*. Il passaggio a laterale palatale nella forma moderna sarebbe spiegabile per dissimilazione, mentre la forma femminile potrebbe essere dovuta all'utilizzo della parola come plurale *tantum*, come testimoniato da alcune forme dialettali *semilia/semilias*, anch'esse classificabili come mozarabismi (cfr. DCECH, s.v. SEMILLA).

²¹ Escludiamo qui le forme *zurriaga* < *estorriaca e *guisante* < PĪSU SAPĪDU in quanto è nota l'instabilità e la conseguente alternanza, in posizione atona, rispettivamente tra /o/ e /u/ e tra /e/ e /i/ romanze.

Fenomeno comune in mozarabo già secondo Corominas²², anche in questo caso una possibile causa si potrebbe riscontrare nella fonologia araba²³.

3.1. Esiti di Ē e Ō toniche latine

In quanto al centro del dibattito sull'esistenza e sull'eventuale grado di affermazione dei dittonghi *ie* e *ue* in mozarabo, gli esiti di Ē e Ō toniche latine meritano una trattazione a parte. Il problema nasce dal fatto che, nonostante la netta prevalenza delle forme con vocale semplice, i numerosi esempi di dittongazione, in particolare nei toponimi e in alcuni suffissi diminutivi, sembrano indicare che il fenomeno avesse già una qualche diffusione. A complicare la questione c'è inoltre il fatto che tra le attestazioni dirette del mozarabo si riscontrano frequentemente, anche per la stessa parola e nello stesso testo, forme sia con che senza dittongazione. A differenza del castigliano, infine, come già aveva segnalato Menéndez Pidal²⁴ il mozarabo ammetteva la dittongazione delle vocali medio-aperte anche in contesto metafonetico²⁵.

Nel corso del tempo gli studiosi si sono espressi in vario modo sulla questione. Schematizzando, si possono segnalare due correnti di pensiero, alquanto discordanti tra loro. A rappresentanza della prima citiamo Ariza²⁶, il quale difende l'idea di una dittongazione mozaraba antica, pur ammettendo che la sua diffusione potesse essere subordinata a fattori di tipo diatopico o

²² Cfr. DCECH, sv. ALCORNOQUE.

²³ M. Ariza (*El romance en Al-Ándalus*, in R. Cano Aguilar (a cura di), *Historia de la lengua española*, Barcellona, Editorial Ariel, 2004, pp. 207-235) sostiene che in mozarabo "alguna solución inesperada como *côpolla* (< CIPULLA), *ronnón* ("riñón", Abul) se debe a la tendencia árabe a la armonización vocálica." (p. 211).

²⁴ *Orígenes del Español. Estado lingüístico de la península ibérica hasta el siglo XI*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, p. 432.

²⁵ Come, d'altronde, il leonese e l'aragonese, i quali, tuttavia, dittongano unicamente in questo contesto. Interessanti a questo proposito sono anche l'interpretazione del fenomeno della dittongazione metafonetica e la conseguente ricostruzione della cronologia relativa proposte da M. Barbatto (in *La inflexión revistada o elogio de la comparación*, "Revista de Historia de la Lengua Española", 7, 2012, pp. 71-90 e in *Metafonía, palatalización y monoptongación en iberorromance primitivo*, "Revue de Linguistique Romane", 2019, pp. 5-21). La dittongazione in contesto metafonetico di /ɛ/ e /ɔ/ romanze sarebbe un fenomeno antico e comune a tutti i dialetti iberici, distinto dalla più tarda "dittongazione castigliana", come dimostrato dalla sua presenza, appunto, in leonese e aragonese (a cui potremmo aggiungere anche il mozarabo), e dalle tracce che esso lascia in catalano (sotto forma di vocale alta), in portoghese (vocale medio-alta) e nello stesso castigliano (vocale sottratta alla successiva dittongazione).

²⁶ *Op. cit.* pp. 210-211.

diastratico. I casi di mancata dittongazione, maggioritari in particolare nelle *jarchas*, sarebbero dovuti all'influenza della fonologia araba, che non conosce questo tipo di dittongo. Dal canto suo, invece, Corriente sostiene che la dittongazione non fosse particolarmente diffusa al momento del contatto con l'arabo, e che l'influenza della sua fonologia abbia fatto sì che la mancata dittongazione si imponesse come norma²⁷. Le forme dittongate sarebbero da attribuire, dunque, a contatti successivi con gli altri dialetti iberici²⁸.

Analogamente alle testimonianze dirette, anche i mozarabismi restituiscono un quadro altrettanto complesso. A partire da basi latine con Ē e Ō toniche riscontriamo infatti una grande variabilità di risultati²⁹:

1) conservazione della vocale media:

- da Ē³⁰: *albérchigo* < PĒRSĪCU, *coradela* < *CORATĒLLA, *parella* (moz. *pelella*) < *PELLĒLLA, *vélora* < *VĒLLŌRA;

- da Ō³¹: *alcornoque* < *QUERNŌCCU, *caroca* < *CRŌCA, *corcho* < CŌRTĪCE, *corocha* < *CRŌCEA, *corónica* < CHRŌNICA;

2) chiusura della vocale:

- da Ē: *barrilla* < *PARRĒLLA, *capil* (moz. *kapêl*) < CAPPĒLLU, *castil* < CASTĒLLU, *lebrillo* (moz. *librêl* o *l-brâl*) < *LABRĒLLU, *polilla* (moz. *pau-lilla*) < *PABULĒLLA, *rabacil* < *RAPICĒLLU, *ripio* (moz. *ripel*) < RĒPLU;

- da Ō: *hallulla* < FOLIŌLA;

3) dittongo:

- da Ē: *chupamieles* (moz. *šupamêle*) composto con il lat. MĒL, *giniestra* < GENĒSTA (o GINĒSTRA), *habichuela* (moz. *ḡayčyêlal* *ḡayčîla*)³² < *FABICĒLLA;

- da Ō: *fuellar* (orig. *fuéllar*) < FŌLIA³³, *mayuelo* < MALLEŌLU.

²⁷ "[N]uestra interpretación de estos hechos es que esta diptongación era un fenómeno incipiente, acotado y reprimido [...]. Tentativamente, se podría pensar en un rasgo de las marcas media y superior, debido a afinidades con el romance septentrional, ausentes en el romandalusí de la Bética." (Cfr. F. Corriente, *Romania arabica*, cit., p. 109).

²⁸ In particolare, la presenza di forme dittongate alternate a forme senza dittongo nei testi dei botanici arabi sarebbe dovuta al fatto che questi autori usassero compilare le loro opere a partire da materiale preesistente proveniente dalle località più disparate di Al-Andalus.

²⁹ Quando segnalate da Corominas riportiamo anche le attestazioni mozarabe.

³⁰ Escludiamo qui *melgacho* < *MĒRGACEU (cfr. l'esito cast. di MĒRGA, *mielga*) per la posizione atona della Ē.

³¹ A questi potremmo aggiungere *mordihuí* (con la variante *mordehuye*) composto a partire dal verbo MŌRDĒRE.

³² La forma moderna si può facilmente spiegare con una sostituzione del suffisso diminutivo.

³³ Con l'aggiunta del suffisso atono di origine araba -ar.

Le forme dittongate, anche qui, sono in netta minoranza. Di *giniestra* e *mayuelo* Corominas non dice molto, né fornisce un'attestazione mozaraba con cui confrontare la forma moderna, limitandosi a definire il primo come un mozarabismo diffuso in Sierra Morena e a ipotizzare una provenienza mozaraba per il secondo³⁴. Per *chupamieles*, invece, è attestata una forma mozaraba *šupamêle, apparentemente senza dittongo, per cui non è possibile escludere che alla base della forma moderna ci sia l'influsso del cast. *miel*. Per *FABICELLA, base di *habichuela*, sono attestate due diverse forme mozarabe, *faḡčyêla* e *faḡčîla*, quest'ultima con vocale alta. Infine, in *fuellar* assistiamo a un caso di dittongazione in presenza di yod.

Lungi dal permettere di schierarsi sulla questione in maniera categorica, l'analisi dei mozarabismi consente tuttavia di fare alcune osservazioni interessanti a proposito dell'evoluzione di Ė e Ő toniche latine. Analogamente a quanto avviene per le altre vocali (cfr. par. 3), anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una grande variabilità e irregolarità negli esiti. Consideriamo, ad esempio, le realizzazioni moderne del suffisso –ĖLLU/ĖLLA: se infatti, in questo caso specifico, in castigliano è sistematica la chiusura della vocale a seguito di una fase dittongata, nei mozarabismi essa non sembra dipendere strettamente dal suffisso, come dimostra la coesistenza di esiti in /i/ (*barrilla*, *polilla*) e in /e/ (*coradela*, *parella*). Le attestazioni mozarabe, inoltre, rivelano ulteriori possibilità in questo stesso contesto, come il doppio esito in /a/ (*l-brâl*) e in /e/ (*librêl*) a partire dalla base *LABRĖLLU e la già citata alternanza tra un esito dittongato ed un esito in vocale alta a partire dalla base *FABICĖLLA.

Una possibile spiegazione per una tale varietà di risultati si potrebbe cercare, ancora una volta, nell'interferenza del vocalismo arabo su quello romanzo. Riprendendo, con adeguata cautela, alcuni punti delle teorie di Corriente³⁵, si potrebbe ipotizzare che, secondo modalità

³⁴ Cfr. DCECH, ss. vv. RETAMA e MAJUELO.

³⁵ Che non ritiene possibile stabilire con certezza "si había un grado sólo o dos de vocales intermedias, siendo probable que se hubiera perdido tal distinción fonémica de results de la interferencia del pobre vocalismo ár. and., seguramente también triangular" (Cfr. F. Corriente, *Romania arabica*, cit. p. 107). Affermazione piuttosto estrema se accettata *tout court*, viene qui reinserita invece in un'ottica che tiene presente la condizione di *continuum* dialettale e sociolinguistico del mozarabo, e quindi soggetto a variabilità diatopica, diacronica e diastratica, restituendo naturalezza alla variabilità degli esiti.

e tempi imprecisati³⁶, la stessa confusione timbrica che abbiamo visto coinvolgere le altre vocali semplici si sia spesso estesa anche ai risultati delle vocali medio-aperte, provocando un'alternanza tra esiti in vocale media (/e/ e /o/), esiti dittongati, ed esiti "arabizzati", in cui compare una vocale alta (/i/ o /u/) o, più raramente, bassa (/a/, come in *l-brâl*). Questa interpretazione dei dati permetterebbe di dare una spiegazione anche a forme come *vellora*, *ripio* e, passando agli esiti di *Ö*, *hallulla*³⁷.

3.2. Dittonghi discendenti

La conservazione dei dittonghi discendenti *ai* e *au*³⁸ è generalmente riconosciuta come uno dei tratti arcaizzanti del mozarabo. Complice nella loro resistenza, probabilmente, è anche l'esistenza di questo tipo di dittonghi nella fonologia araba.

Osservando i mozarabismi, notiamo che le loro forme moderne sembrano presentare le normali riduzioni dei dittonghi in /e/ e /o/: *chillera* < *CELLARIA, *chiquero* < *CIRCARIU, *polilla* < *PA(B)ULELLA, *rodeno* < *RAUDANU, *romer* < *ROMARIU, *trechel* < TERTIARIU.

Unica eccezione è *jauto*, forma aragonese derivata da (IN)SAPĪDU³⁹.

Tuttavia, se osserviamo le attestazioni antiche disponibili per alcune di queste stesse parole le cose si fanno diverse: moz. *širkáyr* (*chiquero*), moz. *paulilla*⁴⁰ (*polilla*), moz. *rumayru* (*romer*).

L'assimilazione dei dittonghi, infatti, non si verifica, e questo tanto in posizione tonica (come in moz. *rumayru* e moz. *širkáyr*, a cui possia-

³⁶ Non è infatti possibile stabilire con certezza in che misura, in che tempi e con quale distribuzione geografica il fenomeno della dittongazione fosse già attivo. In ogni caso, tuttavia, pare probabile che l'assenza di questo tipo di dittongo nella fonologia araba ne abbia inibito la diffusione, sia, eventualmente, in termini di repressione di un tratto emergente sia, al contrario, nell'ottica del rigetto e conseguente "correzione" di un tratto ritenuto dialettale o comunque estraneo alla lingua elitaria.

³⁷ In quest'ultimo caso, in particolare, già Corominas attribuiva la chiusura in /u/ alla frequente confusione tra /o/ e /u/, non distinte fonologicamente nella pronuncia araba. Cfr. DCECH, sv. HALLULLA.

³⁸ I dittonghi discendenti possono essere originali o derivanti da mutazioni fonetiche all'interno di una parola: in particolare, per quanto riguarda *ai*, esso può essere generato dal contatto con una yod avvenuto, ad esempio, in seguito a una metatesi all'interno del suffisso latino -ARIU/ARIA, mentre *au* può formarsi a seguito della vocalizzazione in /u/ di una consonante o della caduta di una consonante intervocalica.

³⁹ Con vocalizzazione di P, divenuta preconsonantica dopo la sincope di ĭ postonica.

⁴⁰ Il cui dittongo si forma a seguito della caduta della consonante labiale intervocalica.

mo aggiungere anche *jauto*) quanto atona (moz. *paulilla*). L'unico caso di palatalizzazione di /a/ in seguito alla formazione del dittongo /ai/ presente già nella forma mozaraba è riscontrabile in *trechel*, di cui è attestato il moz. *terchel*, mentre per *chillera* e *rodeno* manca un'attestazione mozaraba che possa confermare l'una o l'altra opzione. Se ne deduce che l'assimilazione di questi dittonghi non fosse un fenomeno radicato, seppur non necessariamente assente del tutto, data l'esistenza di forme come *trechel*. Si può ipotizzare, dunque, che gli esiti in /e/ e /o/ delle forme moderne siano da ricondurre al passaggio di queste parole al castigliano, lingua in cui questa riduzione avveniva in modo sistematico.

4. Consonantismo semplice: tra conservazione e innovazione

Quella della ricostruzione del consonantismo mozarabo è una questione complessa e tuttora controversa⁴¹. Ci limitiamo qui a descrivere alcuni fenomeni consonantici che, per le loro caratteristiche, possono essere definiti come peculiari del mozarabo. Alcuni di questi riguardano evoluzioni specificamente romanze:

- in posizione iniziale, la labiodentale sorda F, che scompare generalmente in castigliano⁴², viene spesso conservata nei mozarabismi: *falluto*, *ferrete*, *(al)farnate*, *fascal*, *fuellar*⁴³. Il numero aumenta se

⁴¹ Se dal punto di vista vocalico la differenza tra i sistemi fonologici e grafici romanzo e arabo genera notevoli difficoltà, quando si passa a trattare le consonanti lo scarto è ancora più ampio: secondo Corriente (*El elemento árabe en la historia lingüística peninsular: actuación directa e indirecta. Los arabismos en los romances peninsulares (en especial, en castellano)*, in R. Cano Aguilar (a cura di), *op. cit.*, pp. 185-206) l'arabo possedeva ben dodici fonemi (e altrettanti grafemi) estranei al mozarabo e, viceversa, il mozarabo conosceva dieci fonemi assenti in arabo (p.190). Al momento di riportare le forme mozarabe in caratteri arabi, dunque, le conseguenze maggiori erano fondamentalmente due: da un lato, uno stesso fonema romanzo poteva essere rappresentato da più di un grafema arabo (ad esempio /t/ con *t* o *ṭ*, /d/ con *d*, *ḍ* o *ḏ*) o da diversi digrammi (/p/ era rappresentato con *mm* o *ny*, /k/ con *ll* o *ly*); dall'altro, si ricorreva ad uno stesso grafema arabo per più di un fonema romanzo (come ad esempio *b* per /b/ o /p/) (Cfr. F. Corriente, *Romania arabica*, cit., pp. 104-105). Le oscillazioni nella resa grafica di alcuni fonemi romanzi sono tuttora oggetto di dibattito tra gli studiosi, in quanto non è chiaro se esse corrispondano a effettive distinzioni fonetiche.

⁴² Anche se con qualche eccezione. Inoltre, se a livello grafico l'alternanza tra forme conservatrici in *f* e le nuove forme in *h* durò fino alla fine del XV secolo, ci sono testimonianze della caduta o della sostituzione di F già a partire dall'XI secolo.

⁴³ L'esito /p/ di *pestuga* < FESTUCA, secondo Corominas, sarebbe dovuto a "ultra-corrección de la tendencia arábica al cambio opuesto" (DCECH, s.v. OSTUGO). Casi di passaggio da occlusiva labiale a /f/, tra i mozarabismi, sono *fresquilla* (< PERSICU), alterazione del moz. *bresquilla*, e *fótula* (< *BLATTULA).

consideriamo le attestazioni mozarabe disponibili per i mozarabismi iniziati per *h* (da *F* latina)⁴⁴: *furnác* < FÖRNĀCE, alla base dei castigliani *hornacho* e *hornacha*, *faičyêla*/ *faṣṣîla* < *FABICELLA, alla base di *habichuela*. Indirettamente, si può ricostruire una *F* etimologica anche per *hallulla*⁴⁵;

- davanti a vocale anteriore, *C* latina, che in castigliano dà esito /ts/, passa regolarmente a /tʃ/⁴⁶, tanto a inizio parola quanto in posizione intervocalica. I mozarabismi che lo attestano sono: *chernā* < ACERNIA, *chícharo* < CICERE, *chinche* < CIMICE, *chillera* < *CELLARIA, *corcho* < CORTĪCE, *hornacha*, *hornacho* < FORNACE, *mechinal* < *MACHINALE, *nochizo* < *NUCICEU⁴⁷. Ci sono, tuttavia, alcuni casi in cui anche i mozarabismi danno /ts/, in particolare davanti a *E*. Fenomeno ritenuto comune dallo stesso Corominas, ne sono esempi *cenacho* < CENACULU, *cellajo* < *CILIACULU e *rabacil* < *RAPICELLU.

In altri casi, invece, si può riscontrare chiaramente l'influenza della fonologia araba:

- a inizio parola la labiale sorda latina *P*, nonostante si mantenga generalmente inalterata in castigliano e, in larga misura, anche nei mozarabismi⁴⁸, dà spesso un risultato sonoro /b/. Si pensa che questo sia dovuto all'influsso arabo, che non conosceva il suono /p/, e, di conseguenza, tendeva a renderlo con il suono più simile ad esso di cui disponeva. Questa tendenza sarebbe in parte stata trasmessa al mozarabo, rispecchiandosi anche nei mozarabismi del castigliano⁴⁹. Ne sono

⁴⁴ L'unico mozarabismo che presenta una *h* etimologica è *horchata* < HORDEATA.

⁴⁵ Che Corominas fa risalire a una forma FOLIŌLA. Le varianti *jayuya* e *jallullo* testimoniano che vi fosse davvero un'aspirazione iniziale, cosa che esclude un etimo in *H* (che non era più pronunciata già in latino volgare). Cfr. DCECH, s. v. HALLULLA.

⁴⁶ Già Menéndez Pidal (*Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa Calpe, 1985, pp. 120-121) sospettava che la diffusione in Spagna di un'alternativa prepalatale /tʃ/ in posizione iniziale fosse dovuta all'influenza antica di qualche dialetto.

⁴⁷ Per *chiquero* (prob. da *CIRCARIU) è attestata la forma mozaraba *širkáyŕ*, con una fricativa prepalatale che viene spiegata per l'influenza delle voci arabe *šárka* e *šúrka*. Potrebbe tuttavia trattarsi di un semplice derivato mozarabo di queste forme arabe.

⁴⁸ Ossia *palmicha*/iche, (al)pañata, pañés, parata, pago, panarra, panoja, pancho, pavo, parella, poleadas, polilla.

⁴⁹ Lo stesso vale per alcuni mozarabismi arrivati al castigliano attraverso il portoghese, come *búcaro*, "tipo di bicchiere", (< POCŪLU), *borboleta*, "farfalla", (< PULVERATA) e *baliza*, "segnalatore, boa", (< PALICIA/TIA).

esempi (al)bérchigo < PĚRSĬCU, (al)barrada < PARATA, bago < PAGU e barrilla < *PARRELLA⁵⁰.

- l'alveolare sorda S, infine, in molti casi si muta in prepalatale /ʃ/. Lo testimoniano alcune forme come *jauto* < (IN)SAPIDU, *jaguarzo* < SALICASTRU e *jibia* < SEPIA, la cui post-velare è regolare esito castigliano di un'antica prepalatale⁵¹. Soffermandosi proprio su quest'ultimo esempio, già Menéndez Pidal (*Manual de gramática histórica española*, cit., p.119) segnalava che casi del genere si devono all'influenza della pronuncia morisca, data la somiglianza tra la s alveolare spagnola con la prepalatale /ʃ/, conosciuta dagli arabofoni⁵².

Infine, la /s/ originaria, dopo una fase prepalatale, può essere ripristinata nelle forme moderne: *semilla* (moz. *šemînyo*) < *SEMINIA e *seruga* (moz. *šulûqa*) < SILIQUA⁵³.

4.1. Le occlusive sorde intervocaliche

Una delle principali caratteristiche delle varietà romanze occidentali è la regolare sonorizzazione delle occlusive sorde intervocaliche. Per le varietà mozarabe, tuttavia, questo è un altro dei punti su cui c'è maggiore disaccordo tra gli studiosi. Il problema è di nuovo generato dalla disegualianza tra i sistemi fonologici a cui va aggiunta, in particolare, la difficoltà della resa grafica delle attestazioni dirette. Ad esempio, la P latina, non disponendo l'arabo di un fonema, e di conseguenza, di un grafema analogo, viene regolarmente rappresentata con *b*: ne consegue che, essendo impossibile stabilire con certezza se questo grafema rappresentasse una sorda o una sonora mozaraba, le voci con occlusiva

⁵⁰ Anche la /b/ di *breca* (prob. lat. PERCA) potrebbe testimoniare lo stesso fenomeno. Per *mengajo* è da presupporre una forma mozaraba **bengallo*, derivato del latino *PENDICARE, in cui la P, dopo essersi sonorizzata in /b/, si è ulteriormente evoluta fino all'esito /m/. Lo stesso vale per *guisante* (< PĬSU SAPĬDU), di cui si attesta la forma mozaraba *biššáuŋ*: la P, arabizzata in /b/, sarebbe poi stata sostituita da /g/ per analogia con *guija* e con il verbo *guisar* (cfr. DCECH, ss. vv. BRECA, PENDER e GUISANTE).

⁵¹ Attestata per *jauto* nella variante judeo-española *xabdo*.

⁵² Analogamente, in *chirivía*, parola ibrida dal moz. **chísera* (da SISER) unito all'arabo *karāwūya*, il passaggio da /s/ a /tʃ/ è spiegabile attraverso una fase prepalatale. Corominas spiega che "el cambio de S en š mozarabe es normal y el paso de š- inicial a č- es fenómeno fácil y frecuente" (DCECH, s. v. CHIRIVÍA).

⁵³ In *servilla* (< SERVILIA), *sangacho* (< *SANGACEU) e *senticar* (< SENTICE) la mancanza di un'attestazione mozaraba impedisce di stabilire se si tratti di casi di ripristino o di semplice conservazione della S latina.

labiale sono di solito escluse dagli studi sulla sonorizzazione. Le consonanti velare /k/ e dentale /t/, invece, erano rappresentate da due serie di grafemi, quelli corrispondenti alle occlusive semplici, *k* e *t*, e quelli usati per le "velarizzate" *q* e *ʔ*. Si è notato, in particolare, che la prima serie di grafemi era utilizzata regolarmente per un'occlusiva derivata da una geminata latina, mentre la seconda rappresentava prevalentemente un'intervocalica originaria.

A partire da questi dati, diversi studiosi sono arrivati alla conclusione che dovesse esserci, già in epoca mozaraba, un'opposizione fonologica tra i due tipi di occlusive sorde. Tra questi ultimi, Hilty⁵⁴, attraverso un'analisi dettagliata delle eccezioni alle corrispondenze che intercorrono tra occlusive latine e grafemi arabi, nota che le confusioni più frequenti sono quelle tra le occlusive sorde intervocaliche e le corrispondenti sonore (che dovevano essere già fricative)⁵⁵, mentre è rarissimo che una sorda intervocalica fosse rappresentata da *k* o *t*. L'impiego dei grafemi velarizzati arabi per questi specifici fonemi romanzi, inoltre, sarebbe giustificato dal fatto che questi rappresentassero originariamente suoni sonori anche in arabo. Con il tempo, tuttavia, per questioni fonologiche interne, l'arabo avrebbe desonorizzato questi suoni, trasmettendone la nuova pronuncia anche al mozarabo. La prevalenza di forme che presentano la sorda, dunque, sarebbe da attribuire, secondo Hilty, non alla diretta conservazione delle sorde latine, ma piuttosto ad una successiva desonorizzazione dovuta alla pronuncia araba⁵⁶.

⁵⁴ Cfr. G. Hilty, "El destino de las oclusivas intervocálicas latinas -p-, -t-, -k- en mozárabe (1979)", in G. Hilty, *Íva ·l con la edat el corazón creçiendo. Estudios escogidos sobre problemas de lengua y literatura hispánicas*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2007, pp. 175-189.

⁵⁵ "En la evolución románica posterior, la tripartición de las dos series mencionadas [-d-, -t-, -tt- e -g-, -k-, -kk-] pasó a ser una bipartición. [...] De tal proceso [...] resultó la posibilidad de una reorganización fonológica, que unía las fricativas intervocálicas con las oclusivas *d* y *g* en un solo fonema, situación que es la del castellano moderno."; *Ibid*, pp. 187-188.

⁵⁶ Si oppone a questa interpretazione Corriente, che sostiene la conservazione delle antiche sorde. Pur non negando che la sonorizzazione fosse diffusa nella penisola già da diversi secoli, egli afferma che si trattasse di "fenómenos reprimidos y muy lejos de haber triunfado en el momento de la irrupción del árabe y formación de una sociedad bilingüe en cuya lengua dominante no existía tal fenómeno, por lo que se reforzó su represión." (*Romania arabica*, cit., p. 120, n. 63).

Anche i mozarabismi testimoniano una netta maggioranza di forme con occlusiva sorda. Analizziamo separatamente i singoli suoni:

a) la labiale semplice P⁵⁷:

- si conserva sorda in: *capacho* < *CAPACEU, *capellar* < CAPITULARE, *capuz* < *CAPUTIU, *trapiche* < TRAPĒTU;

- sonorizza in *gordolobo* (moz. *qūd̥lúpa* < CODA LUPI) e *rabacil* (< *RAPICELLU)⁵⁸.

b) la dentale semplice T:

- si conserva in: *canuto* e *cañuto* < *CANNŪTU, *falluto* < *FALLŪTU, *marchito* < *MARCĪTU, *muleto* < *MULITU, *parata* < PARATA, *mercatil* < *MERCATALE, *horchata* < HORDEATA, *maceta* < MASSATA (o MATTEATA) e *alfarnate* < FARINATU⁵⁹;

- sonorizza in: *cambalada* (derivato di CAMBA + suff. ATA), *albarrada* < PARATA⁶⁰, *coradela* < *CORATELLA.

c) la velare semplice C⁶¹:

- si conserva sorda in: *corónica* < CHRONICA, *senticar* < SENTĪCE + suff. -ar, *machucar* < *MATTEUCA, *caroca* < *CROCA e *breca* < PERCA;

- sonorizza in: *regomello* < *RECOMEDIU, *albérchigo* < PERSICU, *pestuga* < FESTUCA, *jaguarzo* < SALICASTRU.⁶²

5. Gruppi consonantici

Passiamo ora ad analizzare il trattamento di alcuni gruppi consonantici latini.

⁵⁷ A differenza delle fonti dirette, studiando i mozarabismi possiamo trattare anche la labiale.

⁵⁸ Il mozarabismo *jibia* (< SĒPIA) non può essere considerato un caso di sonorizzazione regolare: infatti quando fa parte del nesso PJ la labiale resta normalmente sorda in castigliano. Va attribuito piuttosto ad una pronuncia arabizzata.

⁵⁹ In *ferrete* (moz. *farrât* < FĒRRĒU), *gaznate* (moz. **qannât* < CANNA), e forse anche in *alpañata* (**pannât*? < PANNA) la sorda deriva probabilmente dal suffisso di plurale arabo -at. In *poleadas* (< *pulyat*) la -t del plurale sonorizza in castigliano.

⁶⁰ Variante arabizzata del precedente *parata*.

⁶¹ Escludiamo le forme con velare seguita da vocale anteriore, per la loro regolare palatalizzazione (cfr. par. 4).

⁶² Per *cambija* si ipotizza come base di partenza una forma arcaica già sonorizzata **cambi-ga*, poi arabizzata in **qambiga* (non era raro, infatti, che la /g/ velare romanza fosse resa come fricativa), da cui la forma moderna. (Cfr. DCECH, s. v. CAMBIJA). Per *zurriaga* < **estorriaca*, invece, è attestata anche una forma mozaraba *açurriaca*, con occlusiva sorda: potrebbe trattarsi di una variante del termine oppure di una sonorizzazione dovuta al passaggio al castigliano.

In posizione iniziale, alcuni mozarabismi inseriscono una vocale epentetica a rompere il nesso: *corónica* < CHRONICA, *corocha* < CROCEA e *caroca* < *CROCA⁶³.

L'esito di alcuni gruppi interni latini è, invece, un altro degli aspetti per cui il mozarabo è ritenuto più arcaizzante. Particolarmente interessanti tra i mozarabismi sono i casi di *cambalada* e *cambija*⁶⁴, in cui il gruppo MB, che il castigliano assimila regolarmente in **mm* > *m*, resta inalterato, e quello di *pleita* (< PLĚCTA), in cui il gruppo CT, alla base, in castigliano, di un esito palatale /tʃ/, è attestato in una fase anteriore non palatalizzata⁶⁵.

Interessante è il trattamento del nesso ST, che si evolve nell'alveolare affricata /ts/, come in *zurriaga* (moz. *açurriaca*) < **estorriaca*, e di conseguenza, di STR⁶⁶: *escarzar* e *engarzar*, rispettivamente da *EXCASTRARE e *INCASTRARE, *jaguarzo* < SALICASTU e *mastranzo* < MENTASTRU⁶⁷, testimoniano, oltre alla formazione dell'affricata, una successiva metatesi (*rç*), data la difficoltà di articolazione del nuovo nesso **çr*.

Per quanto riguarda, invece, i gruppi romanzi CL e TL, formatisi dopo la caduta della U latina postonica, alcune forme mozarabe, ovvero *capellar* (< CAPITULARE) e *mengajo* (da una forma moz. **bengallo* < *PENDICATULU), attestano un esito /k/. In *cellajo* (< *CILIACULU) l'esito /ɟ/ potrebbe essere dovuto a dissimilazione. In *verdoyo* (< *VERDUCULU), infine, si ha un esito /j/⁶⁸.

Vediamo, infine, gli esiti delle consonanti doppie latine. I mozarabismi riportano risultati diversi in base al tipo di consonante. Le occlusive, ad esempio, normalmente degeminano e restano inalterate (*alcornoque* < *QUERNOCCU, *capil* < CAPPELLU e *fótula* < *BLATTULA), mentre

⁶³ Inoltre, per *granate* (derivato di GRANU) è attestata una forma mozaraba *garnate*. Secondo Ariza (*op. cit.*, p. 209) questo sarebbe dovuto a una norma grafica o grafo-fonetica araba che rifiutava nessi consonantici a inizio parola. Conservano il gruppo, invece, *pleita* (< PLECTA) e *trapiche* (< TRAPĚTU).

⁶⁴ Come pure nel mozarabismo cat. *gamba* "gambero".

⁶⁵ La forma mozaraba attestata per questo termine, *plēhta*, testimonia addirittura lo stadio di semplice spirantizzazione della velare, precedente alla vocalizzazione in /i/ (DCECH, s. v. PLEITA).

⁶⁶ In *giniestra*, tuttavia, si mantiene inalterato.

⁶⁷ Attraverso le fasi "*Mentaço* > *mentarço* > *mertanço* > *mertranço* (repercusión) > *mastranzo* (disim.)", secondo Corominas (DCECH, s. v. MENTA).

⁶⁸ In *cenacho* (< CENACULU) l'imprevedibile esito /tʃ/ è dovuto all'influenza del suffisso di *capacho*.

la vibrante si mantiene doppia (*ferrete* < FERREU, *zurriaga* < **estorriaca* e *barrilla* < PARRA)⁶⁹.

Ben più interessanti sono gli esiti della laterale LL e della nasale NN. La nasale doppia NN presenta due possibilità: si semplifica in *canuto* < *CANNŪTU, *panarra* < PINNARIA e *panoja* < PANNUCEA (MALA)⁷⁰, mentre nella variante *cañuto*, *cañarí* (dalla base CANNA) e *alpañata* (da PANNU) palatalizza⁷¹. Anche per la laterale doppia LL, che palatalizza in *falluto* < *FALLUTU, *lebrillo* < LABRELLU, *parella* < *PELLELLA (in cui tuttavia la prima laterale si dissimila in /r/), *polilla* < *PABULELLA, *vèllora* < *VĚLLŎRA e *villanchón* < *VĪLLĀNCEONE, esistono alcuni casi di semplificazione: *capil* < CAPPELLU, *castil* < CASTELLU, *coradela* < *CORATELLA, *rabacil* < *RAPICELLU e in moz. *librêl* < *LABRELLU⁷². In particolare, nelle forme maschili terminanti in -ĔLLU, la semplice degeminazione della forma castigliana moderna si potrebbe spiegare per il fatto che, data la frequenza dell'apocope vocalica, la palatale sia venuta a trovarsi in posizione finale.

Si può dire comunque che la palatalizzazione di queste doppie fosse un fenomeno già piuttosto diffuso, anche se non completamente affermato.

5.1. Gruppi con yod

Per la varietà degli esiti, trattiamo a parte gli effetti dell'approssimante yod sulle varie consonanti.

Già al latino volgare appartiene la palatalizzazione dei gruppi NJ e LJ. Il primo si evolve regolarmente nella nasale palatale /ɲ/ in *campiña*

⁶⁹ Avremmo, inoltre, un caso di SS se accettassimo la base MASSATA per il mozarabismo *maceta*, forma piuttosto problematica, in cui si assisterebbe al passaggio da SS a /ts/ (orig. /dz/). L'altra etimologia proposta è MATTEATA: anche in questo caso, l'esito alveolare di TTJ sarebbe molto diverso da quello che si riscontra in altri derivati della stessa base (*macho*, *machucar*), che invece presentano la palatale /tʃ/ (cfr. par. 5.1).

⁷⁰ Se deriva da questa forma e non da *PANUCEA come pure si può ipotizzare.

⁷¹ Caso a parte è quello di *gaznate* (moz. **qannat* < CANNA), che testimonierebbe una dissimilazione della prima nasale. Potrebbe tuttavia trattarsi anche di un incrocio con il portoghese onomatopeico *gasganete*. Cfr. DCECH, s. v. GAZNATE.

⁷² Per *habichuela*, ricordiamo, già Corominas aveva ricostruito un cambio di suffisso, mentre in *poleadas* (moz. *pulyât*, da POLLIS + suffisso plurale arabo), infine, assistiamo alla creazione di un nesso LY secondario, dovuto al contatto tra la I di POLLIS e la /a/ del suffisso arabo, che avrebbero formato dittongo quando il fenomeno della palatalizzazione si era ormai esaurito.

< CAMPANIA, mentre in *semilla* < SEMINIA si partirebbe dal mozarabo *šemînyo* < SEMINIU, con successiva dissimilazione di /p/ in /k/. Per quanto riguarda *lechino*, da LICINIU, la presenza nella forma moderna di una nasale semplice è spiegata da Corominas come conseguenza della semplificazione della palatale, che si era formata da NJ, venutasi a trovare in fine di parola per la frequente apocope vocalica (**lechiñ* > **lechin*). In *chern* (moz. *chîrnia*), la yod è presente nella forma mozaraba ma scompare in quella castigliana. Si può ipotizzare per questo l'influenza di due basi diverse, ACERNIA e ACERNA, entrambe attestate in latino⁷³.

Per quanto riguarda la laterale, vediamo chiaramente che in *cellajo* < *CILIACULU, *servilla*, < SERVILIA, *hallulla* < FOLIOLA, e *fuellar* < FOLIA l'esito della palatalizzazione non è /ʒ/, normale per il castigliano, che infatti dalla stessa base CILIA dà *ceja*, ma /k/⁷⁴.

In unione con yod, sia la dentale T che la velare C latine producono un'affricata palatale /tʃ/: *trechel* < TERTIARIU, *macho* < MATTEA, *machucar* < *MATTEUCA⁷⁵, *coracha* < CORIACEA, *melgacho* < *MĒRGACEU, *palmicha* e *palmiche* < *PALMICIA/ICIU, *sangacho* < *SANGACEU, *mochacho* (da un suffisso -ACEUM applicato a una forma *mocho* di origine incerta), *tablacho* < *TABULACEU e *villanchón* < *VILLANCEONE. In *nochizo* < *NUCICEU, il gruppo passa a /ts/⁷⁶. In *panoja* < *PANUCEA il gruppo CJ passa a /ʒ/ e si pensa che questo possa essere dovuto ad una pronuncia arabizzata.

Il nesso DJ passa regolarmente a /y/ e solo successivamente a /k/ in *regomello* (attestato anche come *regomeyo*, da *RECOMEDIUM), mentre in *horchata* il gruppo DEA>DJ passa a /tʃ/⁷⁷. La G latina, a contatto

⁷³ Cfr. DCECH, s. v. CHERNA.

⁷⁴ In MALLEOLU > *mayuelo* assistiamo alla dissimilazione di /k/ in /j/. In *poleadas* (da *pulyât*) non c'è palatalizzazione perché il nesso LJ è di formazione tarda: la I di POLLIS passa a /j/ solo quando entra in contatto con il suffisso di plurale arabo.

⁷⁵ In *trapiche* (< TRAPĒTU), sembra che la stessa palatalizzazione sia avvenuta addirittura senza la presenza di una yod. Corominas ipotizza delle basi non attestate *TRAPĒTIU o *TRAPĒTEU, ma non esclude che la consonante semplice possa aver dato esito palatale anche senza una vocale anteriore. Cfr. DCECH, s. v. TRAPICHE.

⁷⁶ Come anche in *rabacil*, da C+ vocale anteriore. Non si può escludere, tuttavia, che in *nochizo* si tratti di un semplice caso di dissimilazione.

⁷⁷ Come T+J e C+J. In spagnolo antico, secondo Ménendez Pidal (*Manual de gramática histórica española*, cit., p. 148), un gruppo D+J preceduto da consonante dovrebbe dare esito /ts/, come in *orçuelo* (HORDEOLU, stessa base, con suffisso diverso, del nostro *horchata*).

con yod, passa a fricativa /ʒ/ in *cangilón*, mentre cade nel passaggio da *EXCORRIGIATA a **escorriata*, forma ipotizzata alla base di **estorriaca* da cui *zurriaga*.

In *jibia*, come abbiamo già visto, la labiale sorda del nesso PJ sono-rizza, nonostante in genere si mantenga sorda, e questo probabilmente per influenza della pronuncia araba.

Il gruppo RJ, infine, viene di norma alterato da una metatesi con conseguente formazione del dittongo *ai* (> *e*), come in *chillera* < *CELLARIA, *trechel* < TERTIARIU, *romer* < *ROMARIU e *chiquero* < *CIRCARIU. Tuttavia, in *panarra* < PINNARIA, *parra* < *PARIA e *alcocarra* < *COCA-RIA la J del nesso RJ non viene attirata dalla sillaba precedente, bensì provoca il raddoppiamento della vibrante.

6. Consonanti finali

Abbiamo già fatto cenno (parr. 5 e 5.1) della diffusione in mozarabo del fenomeno dell'apocope vocalica, che riguardava in particolare /e/ ed /o/ finali. Ne consegue che in mozarabo e, quindi, tra i mozarabismi siano molte le parole che terminano in consonante.

Sono molti gli esempi in laterale (*mechinal*, *castil*, *capil*, *mercatil*, *fascal*, *rabacil*, *temporil*) tutti derivati dai suffissi latini –ELLUM o –ALE⁷⁸. Le *r* di *senticar* e *fuellar* invece appartengono a un suffisso atono –ar, mentre quella di *capellar* si deve semplicemente all'apocope di *e* in CAPITULARE⁷⁹. C'è *n* finale in *villanchón* e *cangilón*, *s* in nomi dall'aspetto plurale come *chupamieles* e *poleadas*, che eredita il senso di plurale dal suffisso arabo –at.

Inoltre, in fine di parola il mozarabo poteva presentare anche /tʃ/: conservato solo nel mozarabismo catalano *càrritx* "canna di palude" (< CARÍCE), essa si riscontra nelle forme mozarabe alla base dei moderni *capuz* (*qapûč*)⁸⁰, *hornacha* e *hornacho* (entrambi da *furnác*)⁸¹.

⁷⁸ Solo in *trechel* deriva dal suffisso –ARIUS (*airu>*er) con dissimilazione di /r/ in /l/. Non mancano ovviamente i casi di ripristino della vocale, come accade in *lebrillo*.

⁷⁹ Terminano in *r*, ovviamente, anche i verbi: *engarzar*, *escarzar*, *machucar*.

⁸⁰ Analogamente, anche *testuz* (< *TĚSTUTIU), il cui suffisso in DCECH s. v. TIESTO era comparato a quello di *capuz*, doveva presentare un'affricata palatale finale.

⁸¹ Qualcosa di simile potrebbe essere accaduto anche per *corcho* (< CORTICE): in seguito all'apocope di /e/ finale sarebbe stata successivamente ripristinata una /o/ non etimologica.

7. Conclusioni

Alla luce dei dati emersi dall'analisi dei mozarabismi possiamo ora tentare di formulare alcune osservazioni sulla fonologia mozaraba in termini generali. Ovviamente, l'esiguità del corpus e, di conseguenza, delle testimonianze che esso fornisce per i singoli fenomeni, non permette di giungere a conclusioni certe. Tuttavia, ciò che emerge chiaramente dall'esame di queste forme è una forte disomogeneità. In particolare, per quanto riguarda l'aspetto fonologico, ogni tentativo di definire una norma generale si scontra con tutta una serie di esiti alternativi, troppo pochi per costituire una regola a loro volta, ma allo stesso tempo troppi per essere tutti spiegati come semplici casi di analogia.

Molto spesso l'origine di queste "alternative" può essere rintracciata nell'incontro, da intendersi tanto come interferenza quanto come tentativo di coesistenza, di due sistemi fonologici tanto diversi come erano quello iberoromanzo e quello arabo. È chiaro che, data la posizione predominante dell'arabo e delle sue varietà dialettali, e il conseguente prestigio di cui essi godevano, l'influenza della loro fonologia abbia avuto un ruolo fondamentale, e che versioni "arabizzate" delle parole abbiano spesso preso il sopravvento su varianti puramente romanze. Tuttavia, anche nei casi in cui l'influenza araba è più manifesta, l'irregolarità delle attestazioni mozarabe riemerge per contrastare ogni generalizzazione: non tutte le P iniziali latine passano a /b/, qualche dittongo romanzo compare nonostante l'ostilità del sistema arabo, occlusive intervocaliche sorde e sonore si alternano liberamente.

Nel tentativo di scoprire e comprendere i segreti di questo pezzo di storia linguistica iberica tanto misterioso quanto affascinante, spesso si corre il rischio di tentare di ricondurre (e in un certo senso, ridurre) forzatamente a schemi e a generalizzazioni categoriche ciò che univoco non è. La variabilità, infatti, è una caratteristica intrinseca del mozarabo, e non c'è niente di più naturale in un *continuum* dialettale di tali proporzioni: esso è tanto esteso cronologicamente e geograficamente che è impossibile pensare di definirne delle caratteristiche uniformi e immutabili.

Forse, in questo senso, l'analisi dei mozarabismi contribuisce a chiarire anche quella delle forme attestate anticamente. Certo, è innegabile che al momento di rendere il mozarabo in caratteri arabi una parte della realtà fonetica delle parole vada perduta per le difficoltà di adattamen-

to ad un sistema di scrittura così diverso; tuttavia, il fatto di trovarsi di fronte a diversi gradi di “arabizzazione”, e quindi di interferenza con il sistema fonologico arabo, non deve essere necessariamente ed esclusivamente visto come un enigma da decifrare per risalire ad una verità inequivoca. Va, piuttosto, riconosciuto il fatto che la molteplicità delle realizzazioni possibili e quindi, a volte, anche la coesistenza di tendenze in contrasto tra loro in mozarabo sono, sì, sintomi della sua complessità ma, d’altro canto, anche della sua vitalità.

Indice dei mozarabismi⁸²

Albarrada, *s. f.* Muratura a secco; lat. PARARE.

Albérchigo, *s. m.* Frutto del pesco; lat. PĒRSĪCU.

Alcocarra, *s. f.* Smorfia; lat. *COCA-RIA.

Alcornoque, *s. m.* Albero del sughero; lat. *QUERNOCCU; moz. **alqurnúq*.

Alfarnate, *agg. desus.* Nullafacente; lat. FARINATU.

Almodrote, *s. m.* Tipo di condimento; lat. *MORTARIOLU; moz. **moǵról*, **moǵród*.

Alpañata, *s. f.* Panno usato dai vasai per ripulire gli oggetti prima di cuocerli; lat. PANNU, con aggiunta del suffisso -ATA o di pl. ar. -at.

Bago, *s. m.* Tenuta agricola; lat. PAGU.

Barrilla, *s. f.* Pianta le cui ceneri si usavano per sbiancare il bucato; lat. *PARRĒLLA.

Breca, *s. f.* Pagello, pesce marino; lat. PERCA (o gr. λάβραξ).

Cambalada, *s. f. And.* Viavai di ubriaco; derivato del lat. CAMBA.

Cambija, *s. f.* Cisterna, lat. *CAM-BĪCA o *CAMBĪCA, voce di origine celtica.

Cambuj, *s. m.* Mascherina, veletta; lat. *CAPUTIU; moz. *kabbûs*, *qapûč*, *kanbûš*.

Campiña, *s. f.* Campagna coltivata; lat. CAMPĀNĪA.

Cañarí, *agg.* Vuoto come una canna; lat. CANNA, con suffissi -ar e -í.

Candiel (ant. *candial*), *s. m.* Tipo di grano e pane bianco che se ne ricava; crema dolce a base di latte; lat. *CANDIDALE.

Cangilón, *s. m.* Vasetto di argilla o metallo per bere o contenere liquidi; lat. CONGIALE, der. da CONGIUS con suffisso -ón; moz. **congil*.

Cañuto e **Canuto**, *agg.* Simile a una canna; lat. *CANNŪTU; moz. *qannúq*.

Capacho, *s. m.* Cesta da frutta, prodotta con fibre vegetali; lat. *CAPACĒU.

Capellar, *s. m.* Indumento della moda morisca, per coprire o adornare la testa; lat. CAPĪTULĀRE.

Capil, *s. m.* Cappello o cappuccio di tela. Usato nel proverbio "a moro negro, capil colorado"; lat. CAPPĒLLU; moz. *kapêl*.

Capuz, *s. m.* Cappuccio o mantello con cappuccio; lat. *CAPUTIU; moz. *kabbûs*, *qapûč*, *kanbûš*.

Caroca, *s. f.* Composizione drammatica di scarsa qualità; decorazioni sceniche; lat. *CRŌCA, plurale di CRŌCUS.

Castil, *s. m.* Castello (variante usata nei toponimi); lat. CASTĒLLU.

Cellajo, *s. m. And.* Ciglio di una strada posta su un costone montano; lat. *CĪLĪACULU.

Cenacho, *s. m.* Cesta di fibre vegetali per il trasporto di alimenti; lat. CENACŪLU.

Cherna, *s. m.* Cernia, pesce marino; lat. ACĒRNIA o ACERNA; moz. *chírnia*.

Chícharo, *s. m.* Nome generico per il seme o la pianta di vari legumi; lat. CĪCĒRE; moz. *gágara* (pron. *čěčera*).

Chillera, *s. f.* Spazio della nave in cui stivare le munizioni di artiglieria; lat. *CELLARIA.

⁸² Sono riportati, in ordine alfabetico, i mozarabismi analizzati nel presente lavoro. Ad ogni lemma è accostato, nell'ordine, il significato, la base latina (o latinizzata) da cui proviene e, quando presenti nel DCECH, le attestazioni o ricostruzioni mozarabe.

Chinche, *s. f.* Cimice; lat. CĪMĪCE.

Chiquero, *s. m.* Porcile; prob. lat. vg. *CIRCARIU, derivato da CIRCUS.

Chupamieles, *s. m.* Pianta borraginacea; derivato da una base onomatopeica e dal lat. MĚL, MELLIS; moz. *šupamêle*.

Coracha, *s. f.* Sacco di cuoio per il trasporto di merci; lat. CORIACEA.

Coradela, *s. f.* Coratella, interiora di piccoli animali; lat. *CORATELLA, da CÖRATUM derivato di COR, CORDIS.

Corcho, *s. m.* Sughero; lat. CÖRTĪCE.

Corónica, *s. f.* *desus.* Cronaca; lat. CHRŌNĪCA.

Engarzar, *v. tr.* Collegare, agganciare; lat. *INCASTRARE; moz. *engaçar.

Escarzar, *v. tr.* Rimuovere, usato in particolare per il miele dall'alveare; lat. *EXCASTRARE; moz. *caçar.

Falluto, *agg.* Falso; lat. *FALLŪTU, participio di FALLĒRE.

Fascal, *s. m.* Insieme di fasci di grano che si accumulano nel campo durante la mietitura; lat. *FASCALE.

Ferrete, *s. m.* Solfato di rame usato in tintoria; lat. FĒRRĒU, con suff. ar. -at; moz. *farrât* (pron. *ferrêt*) o *firrât*.

Fótula, *s. f.* Tipo di scarafaggio; lat. *BLATTŪLA.

Fresquilla, *s. f.* *Mur.* Frutto del pesco; lat. PĒRSĪCU; moz. *bresquilla*.

Fuellar (orig. *fuëllar*), *s. m.* Polvere colorata per la decorazione di candele; lat. FŌLIA con suffisso atono -ar.

Gaznate, *s. m.* Trachea, vie respiratorie; lat. CANNA, con suff. ar. -at; moz. *qannât.

Gazpacho, *s. m.* Tipo di zuppa che si mangia accompagnata da pezzetti di pane; lat. *CASPACEU.

Giniestra, *s. f.* *Sier. Mor.* Ginestra; lat. GENĚSTA o GINĚSTRA.

Guisante, *s. m.* Pianta di piselli e il suo seme; lat. PĪSU SAPĪDU; moz. *biššáuŋ*.

Habichuela, *s. f.* Pianta di fagioli e il suo seme; lat. *FABICELLA; moz. *faŷčyêla* o *faŷčĭla*.

Hallulla, *s. f.* Tipo di pane di forma tonda e schiacciata; lat. FOLIŌLA.

Horchata, *s. f.* Bevanda ottenuta da frutta o da tuberi dolci pestati e filtrati; lat. HORDEATA.

Hornacha, *s. f.* Fornace di orefice; lat. FÖRNĀCE; moz. *furnáč*.

Hornacho, *s. m.* Cava, miniera; il significato viene da lat. FÖRNIX- ĪCIS, confusi poi con la forma FÖRNAX, -ĀCIS; moz. *furnáč*.

Jaguarzo, *s. m.* Cisto marino, pianta molto comune in Spagna; lat. SALICASTRU; moz. *xaugaçro e *xaguarço*.

Jibia, *s. f.* Seppia; lat. SĚPĪA; moz. *sĭbiya* e *šĭbiya*.

Lebrillo, *s. m.* Bacinella di argilla o metallo; lat. *LABRELLU; moz. *l-brâl, librêl*.

Lechino, *s. m.* Zaffo, tampone emostatico; lat. LĪCĪNIU; moz. *lechiñ >*lechin.

Maceta, *s. f.* Vaso per piante; lat. MASS-ĀTA o MATTE-ATA.

Macho, *s. m.* Grosso martello usato per forgiare il ferro; lat. MATTEA.

Machucar, *v. tr.* Pestare, tritare; lat. *MATTEŪCA, da MATTEA con suffisso analogico da FESTŪCA.

Marchito, *agg.* Avariato o appassito; lat. *MARCĪTU, dal verbo MARCĒRE.

Marisma, *s. f.* Riva del mare; lat. MARĪTĪMA (ŌRA).

Mastranzo, *s. m.* Varietà di menta; da un'alterazione del lat. MENTASTRU.

Mayuelo, *s. m.* Albicocca; lat. MAL-LĚŌLU.

Mechinal, *s. m.* Cavità lasciata nelle pareti degli edifici per la collocazione di impalcature; lat. *MACHINALE; moz. *maginar*.

Melgacho, *s. m.* Specie di piccolo squalo, la cui pelle si impiegava come abrasivo per legno e metalli; lat. *MĚRGACEU.

Mengajo, *s. m.* Mur. Drappo di stoffa strappato che pende; lat. *PEN-DĪCATULU; moz. *bengallo.

Mercatil, *s. m.* Piazza del mercato; lat. *MERCATALE; moz. *marqaṣāl*.

Mochacho (poi *muchacho*), *s. m.* Ragazzo; da *mocho* (di origine incerta; prob. lat. *MUTILUS).

Mordihuí (e *mordehuye*), *s. m.* Insetto che attacca i semi; lat. MORDĚRE composto con FÜĞĚRĚ.

Muleto, *s. m.* Giovane mulo; lat. *MŪLĪTU.

Nochizo, *s. m.* Nocciola selvatica; lat. *NUCĪCEU.

Ove, *s. f.* Gr. Tipo di alga che cresce tanto nel mare come negli stagni; lat. ŪLVA.

Pago, *s. m.* Ar. Pavone; lat. PAVU.

Palmicha, *s. f.* Palma reale; lat. *PALMICIA.

Palmiche, *s. m.* Palma reale; lat. *PALMICIU.

Panarra, *s. f.* Pipistrello; lat. PINNARIA.

Pancho, *s. m.* Pancia; lat. PANTĪCE.

Panocha, *s. f.* Pannocchia; lat. PANNUCEA (MALA) o *PANŪCĚA.

Parata, *s. f.* And. Piccolo terrazzamento; lat. PARATA, da PARARE.

Parella, *s. f.* Panno per pulire; der. del lat. PĚLLIS; moz. *pelella*.

Pargo, *s. m.* Pesce marino simile al pagello; lat. PAGRU.

Parra, *s. f.* Vaso di terracotta; da *PARRIA, forse plur. di *PARIUM, voce di origine celtica.

Pavo, *s. m.* Pavone; lat. PAVU.

Pestuga, *s. f.* Frustino per cavallo; lat. FESTŪCA.

Pleita, *s. f.* Striscia di sparto o altre fibre vegetali intrecciate; lat. PLĚCTA; moz. *plĕhta*.

Poleadas, *s. f.* Tipo di porridge dolce a base di farina; der. del lat. PŎLLIS; moz. *polla, *pollat, *pulyât*.

Polilla, *s. f.* Falena; lat. *PA(B)ULELLA, da PABULARI; moz. *paulilla*.

Rabacil, *s. m.* Natica; lat. *RAPICELLU.

Regomello, *s. m.* Mur. Disgusto o disaggio fisico, spesso non manifesto; lat. *RECOMEDIU, da COMĚDĚRE.

Ripio, *s. m.* Riempitivo, come una parola inserita in un verso per completarlo; lat. RĚPLU; moz. *ripel*.

Rodeno, *agg.* Rosso, rossiccio; lat. *RAUDANU, da *RAUDANEM, prob. a sua volta dal got. RAUDA (accusativo RAUDAN) "rosso".

Romer, *s. m.* Rosmarino; lat. *ROMARIU, da *ROMARIS < ROS MARIS; moz. *rumāyru*.

Sangacho, *s. m.* Parte scura nella carne del tonno; lat. *SANGACEU, da SANGUIS, -ĪNIS.

Semilla, *s. f.* Seme; lat. SEMĪŇĪA; moz. *šemīnyo*.

Senticar, *s. m.* Luogo in cui crescono piante spinose; lat. SENTĪCE con suffisso -ar.

Seruga, *s. f.* Baccello di legumi; lat. SĪLĪQUA; moz. *séleuca > šulûqa.

Servilla, *s. f.* Scarpa leggera; lat. SERVĪLĪA (SANDALIA).

Tablacho, *s. m.* Cateratta, barriera posta in un canale per regolare il passaggio dell'acqua; lat. *TABULACEU.

Temporil, *s. m.* Bracciante agricolo stagionale; lat. *TEMPORALE.

Testuz, *s. m.* Parte della testa, fronte o nuca, di un animale; lat. *TĚSTUTIU.

Trapiche, *s. m.* Frantoio; lat. TRAPĚTU.

Trechel, *s. m.* Tipo di grano che dà frutto dopo tre mesi; lat. TERTIARIU; moz. *tercher.

Véllora, *s. f.* Piccolo agglomerato di lana che si forma sugli abiti; lat. *VĚLLŎRA, forma volgare di VĚLLĚRA.

Verdoyo, *s. m.* Colore verde dell'erba e delle piante; lat. *VERDUCULU.

Villanchón, *s. m.* e *agg.* Contadino, rustico e grezzo; lat. *VILLĀNCEONE.

Zurriaga, *s. f.* Frusta; lat. *EXCORRI-GIATA (da CORRIGIA) > *escorriata > *estorriaca; moz. açurriaca.



FRANCESCA COPPOLA
Università degli Studi di Salerno
frcoppolaunisa@gmail.com

RITRATTO DI UN'EPOCA: *LA ARBOLEDA PERDIDA* TRA VITA PRIVATA E STORIA

Riassunto

La arboleda perdida di Rafael Alberti, accanto al vissuto del poeta, racconta vicissitudini di carattere collettivo. In particolare, nel libro terzo costante è la presenza della storia europea. Tra tumulti sociali e sconvolgimenti politici, gli anni che precedono e seguono la guerra civile scorrono in queste pagine come in un affresco in cui verosimiglianza e creazione letteraria si confondono. L'intento di questo lavoro, pertanto, mira a dimostrare quanto dai fatti narrati emerga un valore che non è semplicemente aneddótico, ma storico-memorialistico, sebbene, come si vedrà, la ricostruzione albertiana si inserisca in un processo retrospettivo che non è una rappresentazione fedele della realtà, ma la riproduzione autentica di quel che la memoria gli suggerisce.

Abstract

Rafael Alberti's *La arboleda perdida*, next to the poet's experiences, tells vicissitudes of a collective character. In particular, in the third book the presence of European history is constant. Among social turmoil and political upheaval, the years preceding and following the civil war flow in these pages as in a fresco in which verisimilitude and literary creation merge. The aim of this work, therefore, is to demonstrate how much a value emerges from the narrated facts that is not simply anecdotal, but historical-memorialistic, although, as will be seen, the albertian reconstruction is part of a retrospective process that is not a faithful representation of reality, but the authentic reproduction of what memory suggests to him.

Un nuovo inizio

In Sicilia, in occasione del premio *Castiglione*, Rafael Alberti conosce il direttore del "Corriere della Sera" Piero Ostellino. Quest'ultimo esorta il poeta, in virtù del successo ottenuto dal primo volume delle sue memorie, a proseguirne il racconto incorporando, ai rami della sua *arboleda*, le foglie che ancora mancano per completarne il disegno¹. Siamo

¹ Si veda l'articolo di S. Grasso, *E Rafael ritrovò la memoria*, in "Corriere della Sera", 7 novembre 2007, p. 51, (data di consultazione 16 maggio 2020).

nel 1984 e il 15 agosto di questo stesso anno il gaditano consegna, alle pagine del giornale italiano, le nuove rimembranze intitolate “Da Buenos Aires al mio Trastevere” che confluiranno, periodicamente, anche sul madrilenio “El País” a partire dall’11 novembre². Per la seconda volta, Alberti riannoda il filo dei ricordi assumendo il ruolo di testimone del proprio tempo e narrando, in particolare, uno spaccato di vita che non è più l’immagine dell’infanzia né si articola intorno a vicende strettamente autobiografiche, ma diviene sguardo collettivo sulla storia di Spagna.

Come è noto, *La arboleda perdida* si comporrà poi di un terzo volume. Ciascuno di questi, pertanto, è stato redatto in diversi momenti della parabola artistica dell’autore: il primo è diviso in due libri di memorie che abbracciano l’arco temporale degli anni 1902-1917 e 1917-1931, presentando l’itinerario della vita del poeta dalla nascita agli anni dell’infanzia, dal trasferimento nella città di Madrid all’incontro con figure esemplari quali Machado, Jiménez, Lorca e molti altri, sino all’avvento della Seconda Repubblica e all’incontro con la prima moglie, María Teresa León. Il secondo volume, anch’esso strutturato in due libri (il terzo e il quarto, 1931-1977 e 1977-1987), offre una parentesi vitale molto più dilatata che dai primi anni Trenta del Novecento – passando per la guerra civile e l’esilio in Francia prima, in Argentina poi e, infine, in Italia – giunge sino alla transizione democratica. Il terzo volume (quinto libro, 1988-1996) ha un valore epilogale, che traghetta il lettore verso l’ultima fase della vita di Alberti³. Il presente studio si concentrerà sul secondo volume e, soprattutto, sul libro terzo. Sono queste, di fatto, pagine meno evidenziate dalla critica e dalle quali, oltre al loro intento “lirico-confessionale”⁴, emerge un valore storico-memorialistico che – sebbene punteggiato

² Il dato è presente in R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, in Id., *Obra completa*, vol II, ed. Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 1029, nota 1. Da qui tutte le citazioni successive per gli estratti de *La arboleda perdida* che saranno oggetto di commento in questo lavoro. In pochissimi casi si rimanderà al secondo, al terzo e al quarto tomo che raccolgono la produzione poetica dell’autore.

³ Sull’articolazione e i contenuti di questo significativo campione della memorialistica novecentesca, si veda l’introduzione di L. Frattale a *L’albereto perduto. Primo e secondo libro*, a cura di D. Puccini, Roma, Editori Riuniti, 2010; si vedano, inoltre, il magistrale lavoro di introduzione e traduzione con note della medesima studiosa in *L’albereto perduto. Terzo e quarto libro*, Roma, Editori Riuniti, 2012. Si rimanda, altresì, al contributo di G. Torres Nebrera, “*La arboleda perdida: construcción y contenido (introducción a su lectura)*”, in *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2003, pp. 539-562.

⁴ Cfr. L. Frattale, *L’albereto perduto. Terzo e quarto libro*, cit., p. 29.

da inesattezze⁵ – restituisce un quadro delle vicissitudini spagnole del ventesimo secolo che fa di Rafael Alberti, a pieno titolo, un “poeta cronista”⁶.

In bilico tra autobiografia e memorialistica

Con *La arboleda perdida* non si è di fronte a una tipologia testuale pura. Fin dalle prime pagine, dall'intreccio sapiente di frammenti, luoghi, speranze, si percepisce uno slittamento che disorienta, un tessuto narrativo inclinato, dato da una molteplicità di piani e tempi tale che la vita – la “storia dell'io” – sembra aprirsi alle infinite possibilità del verbo, alla mobilità delle forme. Pertanto, nell'affrontare il progetto letterario della *arboleda* ne va indagata, per quanto possibile, la specificità.

La trasformazione della vita in scrittura ha da sempre prodotto una larga schiera di testi – biografie, memorie, romanzi autobiografici, autoritratti, lettere, diari – dedicati a periodi, singoli o complessivi, dell'esistenza dell'individuo. Questo stesso individuo è, dato non trascurabile, il firmatario dello scritto che il lettore ha tra le mani. Tali forme letterarie, tuttavia, a dispetto delle affinità che condividono, presentano anche delle distinzioni e delle contraddizioni interne che spesso le rendono ibride e, soprattutto, difficilmente ascrivibili a un genere. Vale a dire che esiste, a ben vedere, una problematicità della scrittura autobiografica se si considera che la necessità di raccontare la propria storia nasce da stimoli variegati e molteplici, da esigenze la cui origine non è sempre decifrabile. Si aggiunga, a questo, l'identità del messaggio che l'autore intende veicolare, il modo in cui lo produce, il suo livello ideologico, nonché il valore ermeneutico che ne consegue⁷.

⁵ In virtù dell'impostazione metanarrativa del testo è lo stesso Alberti a dichiarare, sin dall'incipit, che il suo racconto non sarà privo di errori e date inesatte costituendo, esso, non una ricostruzione storica in senso lato, ma la narrazione di fatti che gli sono accaduti e che ne hanno determinato la vita sino al momento presente della scrittura: “Pues bien: yo quiero, desearía contar ahora la guerra civil española [...], ese que yo solamente pude ver, sin recurrir hoy a historias posteriores o documentales, atendiendo tan solo a lo que tuve ante mí, a lo que sé, tantas veces a medias, lleno con toda seguridad de errores, de nombres y fechas equivocadas... Sí [...] aquel que fue también mi vida y aún lo sigue siendo a la distancia, después de tantos años” (R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 276).

⁶ G. Torres Nebrera, “*La arboleda perdida*: construcción y contenido (introducción a su lectura)”, cit., p. 545.

⁷ Queste e altre riflessioni sono al centro dello studio di G. Fiordaliso, *Autobiografías españolas contemporáneas: Josep María Castellet, José Manuel Caballero Bonald, Soledad Puértolas, Rosa Montero*, Pisa, Edizioni ETS, 2008. Si vedano, in particolare, le pagine introduttive 9-73.

Alla luce di queste osservazioni, e senza la pretesa di definire le numerose discussioni intorno al vivace dibattito critico sulla "scrittura del sé" che si è venuto formando negli ultimi anni, è evidente che le caratteristiche strutturali di quanto rientra nell'etichetta di "autobiografia" la rendono, in realtà, un "crocicchio di generi e scritture, di stili e di intenzioni, di filosofie e di antropologie, che per semplice comodità espositiva si suole chiamare 'autobiografia'"⁸. Interessante, a questo proposito, per il carattere breve e conciso della sua definizione, è quanto scrive Roy Pascal, ossia che l'autobiografia è "una forma tra le molte con cui uno scrittore può parlare di sé e della sua esperienza personale"⁹. Tra la vasta gamma di studi a riguardo¹⁰, imprescindibile rimane l'apporto pionieristico di Philippe Lejeune il quale, nei primi anni Settanta del Novecento, mette a punto una svolta teorica con cui elabora la prima definizione di autobiografia, e da cui deriverà tutta l'attività critica successiva. Nelle parole di Lejeune, l'autobiografia è il "racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità"¹¹.

Quanto espresso finora è sufficiente per mettere a punto una prima considerazione. Il caso de *La arboleda perdida*, pur rappresentando una forma di scrittura vicina all'autobiografia, non può essere pigramente etichettato sotto questo genere o, almeno, non totalmente. Dell'autobiografia, in verità, *La arboleda* condivide solo alcuni requisiti: in primo luogo, l'uso del pronome di prima persona (che corrisponde non solo

⁸ I. Tassi, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Bari, Laterza editori, 2007, p. 21.

⁹ R. Pascal, *Cos'è un'autobiografia?*, in B. Anglani (a cura di), *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari, B. A. Graphis, 1996, p. 20.

¹⁰ La bibliografia a riguardo è vastissima. Ci limitiamo a segnalare E. Bruss, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976; *L'autobiographie dans le monde hispanique, Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix* (11-13 mai 1979), Aix-en Provence, Université de Provence, 1980; J. Starobinsky, *The Style of Autobiography. Essays theoretical and critical*, New Jersey, Princeton University Press, 1980, pp. 73-83 (trad. it. *I problemi dell'autobiografia*, in *La trasparenza e l'ostacolo*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 283-312); N. Catelli, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991; D. Vilanueva, *Para una pragmática de la autobiografía*, in *El polen de las ideas*, Barcelona, PPU, 1991, pp. 95-114; J. Del Prado Biezma, J. Bravo Castillo, M. D. Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1994; F. D'Intino, *L'autobiografia moderna: storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.

¹¹ Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 12.

al narratore ma anche a colui il cui nome è sulla copertina del libro); infine, l'utilizzo e la giustificazione del presente della scrittura volto alla rappresentazione di uno squarcio temporale passato. I restanti elementi costitutivi del libro albertiano, invece, si sommano a quelli poc'anzi elencati per sconfinare nella cronaca di vita, nel resoconto auspicabilmente veritiero, nel racconto del vissuto a tutto tondo che non riferisce solo esperienze, ma fatti che coinvolgono anche terzi (moltissimi altri terzi, a dire il vero, illustri o privi di rilievo), che hanno segnato l'esistenza del popolo spagnolo. A questo proposito, secondo quanto afferma Beatriz Urraca

Alberti's work defies some of Lejeune's other notions of autobiography. [...] *La arboleda perdida* is more than the history of Alberti's selves: it includes the biographies of aunts, uncles, friends, and artists of his generation. Displaced by exile from these people, he seeks an imaginary reunion with them, not least because they also contribute to making him what he is, because surrounded by their names Alberti can reconstruct his role in the dominant artistic and political movements of the 1920's-30's and thus, vicariously, feel part of his country again. It is precisely this feature that inserts Alberti's memoirs into a Spanish tradition of autobiographical writing in which "there is no gratuitous self-observation," but rather an interest "in the pivotal role that the individual assumes at the center of experience"¹².

In altre parole, il campo intricato della *arboleda perdida* si allontana dal patto autobiografico perché quello che in essa si espone "si dilata in una dimensione più ampia e corale"¹³, attinge il proprio valore dall'essere testimonianza di un'epoca, di un ambiente socio-culturale, di eventi storici drammatici oltre che di momenti chiave – che pure figurano in grande quantità – della vita dell'autore. È, per questi motivi, che nelle sue pagine la voce narrante si muove tra "discorso autobiografico" e "discorso della realtà"¹⁴. Questa commistione, volendo inquadrare *La ar-*

¹² B. Urraca, *Autobiography completes no pictures: fragmentation in Rafael Alberti's La arboleda perdida*, "Hispanic Journal", 13, 1, 1992, pp. 53 e 60.

¹³ M. R. Scaramuzza Vidoni, *Ritratto di gruppo in paradiso. La arboleda perdida e la memorialistica della generazione del 27*, "Quaderni Ibero-americani", 1992, 71, p. 449.

¹⁴ Secondo Enzo Neppi, il "discorso autobiografico" rimanda all'atto riflessivo attraverso cui il soggetto esplora le proprie origini, racconta e spiega in che modo è divenuto ciò che è nel tempo presente della narrazione. Il "discorso della realtà", invece, fa rife-

boleda in una dimensione letteraria che tenga conto di ambo gli estremi, ci porta a collocarla in un terreno di confine che potremmo definire, con una soluzione di compromesso, quello delle memorie autobiografiche¹⁵.

I labili contorni del ricordo

Dalla penna di Rafael Alberti emerge una realtà testuale grazie alla quale si intravedono i meccanismi attraverso cui opera la memoria. L'esercizio del rimembrare è affidato a una doppia prospettiva che si palesa, nel narrato, attraverso l'uso di due tempi verbali: il presente, a cui rinviano i passaggi in corsivo che inaugurano ciascuna delle sezioni del libro; il passato, che emerge dai passaggi testuali in tondo. L'incedere della prosa, tuttavia, non è lineare. Contrariamente a quanto accade nel primo libro della *arboleda*, il poeta non racconta i fatti seguendo un ordine cronologico, ma ne riporta schegge facendo uso di una memoria episodica, organizzando l'informazione archiviata intorno a un evento specifico, che acquista rilievo rispetto ad altri¹⁶. Si aggiunga, a ciò, la complessa relazione tra memoria e immaginazione per via della quale la prima sceglie dei ricordi a discapito di altri e, soprattutto, è solita manipolarli, contaminarli fino ad attribuirvi un valore che è frutto di un'idealizzazione a volte accesa, o di un'intensità emotiva legata al ricordo stesso, che ne altera i contorni¹⁷. Risultato di questa selezione è una serie di rilevanti accadimenti storici che – collocati tra lo spazio dell'esperienza dell'io e l'orizzonte d'attesa del lettore – percorrono il

rimento all'essere nel mondo del soggetto. Aggiungiamo, a questo doppio movimento, la pervasività del "dettato poetico" albertiano che, nei capitoli delle sue memorie, non manca di palesarsi numerose volte attraverso l'avvicendamento di componimenti che si alternano alla narrazione in prosa. Cfr. *Soggetto e fantasma. Figure dell'autobiografia*, Pisa, Pacini editore, 1991, p. 5.

¹⁵ Sulle varianti combinatorie dell'autobiografia si veda A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 190-191.

¹⁶ Di poetica della frammentazione a proposito di *La arboleda* ha scritto Beatriz Urraca: "On one level, the structure of the work reveals a strong resistance to what on the surface appears to be a search for temporal continuity. Although the book begins with the author's birth and gives consecutive account of the events of his life, the narrative is fragmented into a multiplicity of stories which struggle to pursue their own chronology, a chronology which conflicts with that of the larger project" (B. Urraca, *Autobiography completes no pictures: fragmentation in Rafael Alberti's La arboleda perdida*, cit., p. 54).

¹⁷ Cfr. La teoria sulla aporie evidenziate da P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004.

terzo libro di memorie di Alberti. Volendo procedere per assi tematici, notiamo fin da subito che sebbene il secondo libro (quello che chiudeva il primo volume) si conclude con la proclamazione della Repubblica, il terzo, invece, ci immette subito nella fuga del poeta da una Spagna oramai perduta, al termine della guerra civile. C'è un vuoto temporale, quindi, di circa otto anni che verrà colmato solo in seguito, nelle sezioni successive di questa terza parte. Sezioni che non sono numerate ma che, per esigenze espositive, chiameremo capitoli e che si dipanano, precisamente, dal numero I al numero XXXIV. Per facilitare la lettura, l'analisi, e la messa a fuoco sui contenuti di carattere storico in essi presenti e che si intende scandagliare ne proponiamo – a grandi linee, giacché non mancano capitoli in cui si ritorna, anche solo di passaggio, su avvenimenti specifici – una mappatura che si snoda lungo tre direttrici principali:

1. Intellettuali in missione (1932-1935): Berlino, URSS, Stati Uniti
2. Parabola della guerra civile (1936-1939)
3. Dopoguerra (1940-1975).

Seguendo questi tre assi verremo a contatto non solo con il sostrato storico che alberga fogli e fogli di queste memorie, ma con la riscrittura del tempo passato e del senso precipuo che la voce autoriale gli assegna, ammantandolo di un credo personale. Come ha evidenziato Gabriele Morelli, “aquí el yo es el protagonista referente de la historia y su investigación consiste en una indagación dentro de sí mismo, en busca de su verdad”¹⁸.

Intellettuali in missione (1932-1935): Berlino, URSS, Stati Uniti

Come si anticipava, l'episodio che apre il nostro libro è la fuga del poeta dalla patria. Storicamente, però, prima che si possa giungere al sofferto distacco che segnerà l'inizio dell'esilio nel 1939, esiste una concatenazione di circostanze legate tra loro da un rapporto di causa ed effetto, e di cui Alberti comincia a riferire a partire dal capitolo III per poi tornarvi, ora in forma estesa ora più brevemente, nei numeri V, VI, VII e VIII.

¹⁸ G. Morelli, *Hojas del tiempo y del espacio: La arboleda perdida de Rafael Alberti*, in Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi, Paolo Pintacuda (a cura di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, vol. III, 2011, Como, Ibis, p. 143.

Nel capitolo III – corre l'anno 1932 – il poeta racconta del clima nazista nella Berlino di Hitler. Tuttavia, dopo appena un paragrafo, inaugura una lunga parentesi dedicata a un altro suo viaggio, in Unione Sovietica, al termine del quale rientrerà in Germania. Occasione, quest'ultima, che offre alla memoria il ricordo di una serie di aneddoti di violenza:

A finales de 1932 me encontraba en Berlín con María Teresa, pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar los movimientos teatrales europeos. Allí conocí a [...] escritores e intelectuales que el nazismo arrojó de Alemania, en donde ya, en aquel final de 1932 no se podía vivir. Un tremendo clima de violencia la sacudía en todas direcciones. El hambre y la desocupación andaban por las calles, cruzadas de las escuadras nazis, que pateaban las aceras, salpicando de agua de los charcos a los aterrados transeúntes. Hitler se disponía ya, como en un gran guiñol, a instalar sus absurdos bigotes y brazos gesticulantes tras el humo y las llamas del incendio del Reichstag. En ese momento se me ocurrió viajar, por primera vez, a la Unión Soviética, que fue para mí entonces como realizar un viaje del fondo de la noche al centro de la luz¹⁹.

Il clima qui descritto è reso ancora più brutale nelle pagine finali del capitolo, in cui Alberti presenta un'*escalation* di eventi traumatici:

Cuando regresé a Berlín, en la Unter den Linden era la primavera y los tilos se alzaban radiantes de verdes y aguaceros, y Adolf Hitler ya había escalado el poder y una legión de hombres sin trabajo disfrutaban el hambre por las principales calles y avenidas de Berlín, ofreciendo mínimas mercancías, comprables por un precio equivalente a las más mínimas limosnas. [...] La Universidad estaba invadida de la violencia nazi antisemita. La tarde en que iba yo a dar allí una conferencia sobre *La poesía popular en la lírica española contemporánea* no pude hacerlo porque las botas con clavos de los estudiantes nazis habían pateado la cabeza de una joven estudiante judía. Pero había mucho miedo, pues la calle, Berlín todo, estaban tomados por las escuadras hitlerianas²⁰.

Va precisato, così come riporta in nota Robert Marrast²¹, che il rientro dei coniugi Alberti nella capitale tedesca ebbe luogo tra l'aprile e il

¹⁹ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., pp. 286-287.

²⁰ *Ibid.*, p. 291.

²¹ *Ibid.*, p. 1041.

maggio del 1932, circa otto mesi prima che il Führer venisse effettivamente nominato cancelliere del Reich. Il fallo nella memoria dell'autore non sorprende se si considera che comincia a scrivere questo terzo libro a oltre vent'anni di distanza dai fatti qui narrati. A riguardo, particolarmente intensa è la paura che il poeta si trova a fronteggiare in piena notte, quando un mendicante disperato lo avvicina chiedendogli l'elemosina, per disprezzarla subito dopo: "Y escupió sobre ella ocho o diez veces. Después se lo tragó la calle"²². O quando lui e la compagna, María Teresa León, vengono svegliati di soprassalto e perquisiti:

No se podía continuar en Berlín. Por dos veces, a altas horas de la noche, mientras dormíamos, se abrieron las puertas del cuarto de la pensión en que nos hospedábamos y una bestia policía alemana, enfocándonos una linterna contra los ojos cerrados, nos pidió la documentación²³.

In ultimo, il terribile resoconto di un incendio doloso ordito dai nazisti:

Una mañana salimos a Victoria Platz para mirar la humareda que subía de las techumbres del Reichstag. El propio Hitler le había prendido fuego, atribuyéndolo a la mano comunista del búlgaro Dimitrov. Era de llorar, de arrancarse los ojos. Y ahora, a tanta distancia en que recuerdo esto, me canta en la memoria el estribillo del romance que no pude escuchar al propio Svetlov porque se fue a dormir, también aquella noche, mecido por el vodka: "Granada, Granada, Granada mía"²⁴.

La progressiva retrospezione a sfondo nazista si va diluendo negli ulteriori accenni a Hitler che riaffiorano a molti capitoli di distanza, nei numeri XXIX e XXXI²⁵. Dal finale poc'anzi trascritto, invece, si evin-

²² *Ibid*, p. 292.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Nel primo, un nuovo viaggio in Russia datato 1985 riporta il poeta indietro nel tempo, sino al suo primo incontro col paese dei Soviet nel lontano 1932, a cui era giunto spostandosi dalla Germania. Nel capitolo XXXI, invece, già negli anni dell'esilio italiano, il poeta racconta di come il paese di Anticoli Corrado – dove era solito trascorrere l'estate per sfuggire al caldo e al traffico di Roma – una mattina si riempì di scenografi e muratori. La location, situata nell'Appennino laziale, era stata scelta per girarvi *Il segreto di Santa Vittoria*. Il film, ambientato alla fine del fascismo, racconta la ricerca da parte dei nazisti di un tesoro consistente in migliaia di bottiglie di vino, nascoste dagli abitanti del luogo, alla cupidigia dei tedeschi: "A mí, ni de broma o mentira me gustaron los nazis cuando les llegó su turno en la película. Pero todo el pueblo, con su alcalde a la cabeza, permaneció

ce il raccordo che la memoria albertiana crea tra il luogo e il tempo di due viaggi che la segnarono fortemente. All'insegna di un doppio flash-back, la chiusa sull'esperienza berlinese riallaccia i ponti con la città di Mosca fissando, in primo luogo, una ricostruzione storica intesa sull'errore. In seconda istanza, una connessione tra interesse politico-sociologico e letteratura che si accompagna all'idea di una nuova comunità possibile. Se, di fatto, Georgi Dimitrov fu ingiustamente accusato di aver incendiato la camera dei deputati tedesca²⁶, del poeta Mijaíl Svetlov ci viene raccontato l'orizzonte d'attesa di una lettura poetica che non darà mai:

A la noche siguiente –35 grados bajo cero en la calle– estábamos citados en casa de Aseiev para conocer a Svetlov, [...] Cuando pasadas las tres y media nos levantamos para irnos, apareció Svetlov. Un mechón negro de gitano, como batido, le chorreaba por los ojos. Venía completamente borracho. Su compañera, una muchacha rubia, sana, con calcetines rojos y jersei, riéndose, lo sostenía disculpándolo. [...] Aquel era Svetlov, al que esperábamos desde las once para oírle decir su poema "Granada", popular en toda la Unión Soviética desde la guerra civil y repetido siempre por Maiakovski, su gran amigo. [...] Pero el poeta Svetlov se encontraba borracho, como tantas veces, y se fue a dormir, sostenido por su bella compañera, quedando siempre en mí, desde aquella helada y hoy lejanísima noche moscovita, el estribillo de su canción²⁷.

La dimensione di questa attesa per Alberti risulta cruciale in quanto giunge a costituire una sfida rappresentativa e l'occasione per riflettere

rigorosamente mudo ante la violenta indignación de los alemanes al no lograr adivinar el paradero del inmenso tesoro vinícola, el grande y sagrado secreto de Santa Vittoria" (*Ibid.*, p. 447). Poche pagine prima, servendosi della poesia, Alberti non fa mistero della sua antipatia nei confronti dei nazisti: "Vienen unos extranjeros / para hacer una película. / ¡Qué buen negocio tu casa! / Todo el pueblo / va a disfrazarse de nazi / para buscar un tesoro / que escondieron en la guerra. / Yo respondí: ni de broma / quiero nada con los nazis. /" (*Ibid.*, p. 445). Il componimento, di cui si trascrivono i versi 6-14, appartiene alla raccolta *Canciones del alto valle del Aniene. Y otros versos y prosas* (1972).

²⁶ Così lo chiarisce Marrast: "La cámara de los diputados de Alemania fue incendiada por un simplón llamado Van der Lubbe, a petición de los nazis, el 25 de febrero de 1933. Hitler acusó del crimen a los comunistas, cuyo partido fue prohibido, y miles de ellos fueron detenidos en virtud del régimen de excepción decretado en seguida. De origen búlgaro, Georgi Dimitrov (1882-1949), uno de los jefes del comunismo internacional, fue acusado del incendio y absuelto gracias al elocuente alegato de su abogado defensor" (*Ibid.*, p. 1041).

²⁷ *Ibid.*, pp. 289-291.

su di essa. Il componimento, non a caso, verrà da lui stesso tradotto dal russo al castigliano e pubblicato sul primo numero della rivista rivoluzionaria "Octubre"²⁸, fondata insieme a María Teresa non appena rientrati a Madrid. Indubbiamente, il contenuto del testo lirico interessò Alberti per il suo taglio impegnato: lo stesso Svetlov, d'altra parte, aveva partecipato alla guerra civile russa del 1917. Eppure, contrariamente da quanto racconta il gaditano, non fu in questo frangente che il poeta scrisse il componimento, ma nel 1926²⁹. Secondo Alberti, invece, la celebre "Granada" – "Grenada" nella versione originale – era scaturita dalla lotta sul campo. Nei suoi versi l'autore cantava se stesso mentre infuriava la battaglia e si immaginava, misteriosamente, al galoppo verso la cittadina andalusa per restituirne la terra ai contadini:

[...]
Pero otra canción
sobre un país lejano
llevaba mi amigo
sola en su caballo.
Cantaba mirando
su país natal:
¡Granada, Granada,
Granada mía!

[...]
Me fui a guerrear,
dejando mi casa
para dar la tierra
a los de Granada³⁰.

²⁸ Della rivista "Octubre. Escritores y artistas revolucionarios" si pubblicarono sei numeri tra il giugno del 1933 e l'aprile del 1934. Il componimento di Svetlov, con traduzione di Alberti, figura da pagina 5 a pagina 7. Il titolo della rivista (data anche la fascinazione che Alberti nutriva per l'URSS) si ispirava alla Rivoluzione d'ottobre russa del 1917, che segnò il crollo imperiale e l'inizio della Repubblica sovietica. Questo numero di "Octubre" è consultabile dal sito dell'emeroteca municipale di Madrid (l'ultima consultazione è del 30 maggio 2020): http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=30570&num_id=&num_total=5.

²⁹ E. Braguinskaya chiarisce questo punto nell'intervento letto durante la "II Conferencia de Hispanistas de Rusia": "Svetlov escribió su famoso poema en el año 1926 y en Moscú, según recuerda en sus memorias, durante un paseo matutino por la calle". "Rafael Alberti en Rusia y Rusia en Rafael Alberti o La Arboleda más Perdida".

³⁰ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 291.

Oltretutto, è ancora Alberti ad affermare che a causa della sbornia di Svetlov non seppe mai chi o cosa “pudo ponerle delante de los ojos la lejana Granada, batiéndose ilusionado por ella para liberar de los ejércitos blancos las aldeas de su país”³¹. A dispetto di ciò, il gaditano si preoccupò di cogliere quell’apparizione fugace e di offrirne il disegno in traduzione. Un disegno che – al di là della confusione intorno alla sua genesi o della mescolanza dei piani temporali – rimanda per analogia a un dato storico più lontano ma ben impresso nell’immaginario spagnolo: la presa di Granada del 1492, grazie alla quale i Re Cattolici espugnarono l’ultima roccaforte musulmana e poterono riappropriarsi dell’intera penisola. Di conseguenza, nel constatare quanto la dimensione dell’attesa abbia stimolato e ispirato Alberti, non c’è da stupirsi, come insegna Paul Ricoeur, se

la permanente minaccia di confusione fra rimemorazione e immaginazione, che scaturisce da questo diventare immagine del ricordo, intacca l’ambizione di fedeltà nella quale si riassume la funzione veritativa della memoria³².

In altre parole, in virtù del contenuto di “Granada”, Alberti inquadra un aneddoto preciso – la sua redazione avvenuta nel 1926 per mano di Svetlov – nella cornice della rivoluzione d’ottobre, scoppiata dieci anni prima. In tal modo, carica non solo il testo lirico di un significato simbolicamente inedito ma, sull’onda dell’identificazione e dell’anelo a rendersi *poeta en la calle*, mette in scena il modello edificante della propria esistenza. Non si dimentichi, in proposito, che se la produzione lirica albertiana della giovinezza era sgorgata da un’aspirazione pura, confluita nei versi di *Marinero en tierra*, parte di quella successiva, come è il caso dell’*Elegía cívica*, aveva assunto un registro civile, con l’intenzione di toccare le masse. Le stesse che era riuscito a scuotere Vladimir Lenin, figura di spicco nell’ambito della rivoluzione russa, molto ammirata dal gaditano. Oltretutto, il crescente prestigio del comunismo in contrapposizione al fascismo che, a partire dagli anni trenta, si diffuse tra i letterati spagnoli, segnò un profondo mutamento di quella che, sino ad allora,

³¹ *Ibidem.*

³² P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l’oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003, p. 17.

era stata l'idea dell'intellettuale. Quest'ultimo, di fatto, allontanatosi definitivamente dalla torre d'avorio in cui si era rinchiuso in virtù di una concezione estetica tendente all'arte per l'arte, sceglie di attivarsi politicamente, di prendere coscienza del ruolo di primo piano che può e deve assumere contro la dittatura di Primo de Rivera. I frequenti soggiorni della coppia Alberti-León a Mosca – avvenuti, rispettivamente, nel 1932, 1934 e 1937 – costituiscono un esempio paradigmatico della sempre più stretta relazione venutasi a creare tra la Spagna repubblicana e il modello sovietico. Il risultato di questo primo e decisivo contatto del 1932 fu la nascita della poc'anzi menzionata rivista "Octubre".

La coppia rimase nella capitale russa per più di due mesi su invito dell'Unione Internazionale degli Scrittori Rivoluzionari (MORP) con l'obiettivo, da parte soprattutto dell'URSS e a causa delle allora carenti relazioni diplomatiche, di alimentare il fenomeno dell'associazionismo intellettuale³³. La grande impressione che destò nei coniugi il prolungato approccio con gli scrittori sovietici e l'ideologia comunista si tradusse, al loro rientro in patria, in un impegno di promozione e diffusione di quanto avevano appreso, e in "una nueva concepción de la poesía y del arte, carente de modelos en España"³⁴, inserita nella cornice della letteratura proletaria. Una letteratura, vale a dire, in lotta contro la miseria, le disuguaglianze e a favore della classe operaia, dell'instaurazione di una società rinnovata. È per mezzo di questo doppio impatto – ideologico e artistico – che i coniugi Alberti decidono di fondare "Octubre", di cui ha ben chiarito il contesto di sviluppo Antonio Jiménez Millán:

Entre 1931 y 1933, muchos intelectuales de izquierda se aproximan al movimiento comunista. Surge entonces un compromiso más específico, el de la llamada literatura proletaria-revolucionaria, que se expre-

³³ Sulla nascita delle reti associazionistiche di quegli anni, data dal tentativo comunista di creare un'egemonia culturale, oltre che politica, si veda A. Taillot, *El modelo soviético en los años 30: los viajes de María Teresa León y Rafael Alberti a Moscú*, "Cahier de civilisation espagnole contemporaine", 9, 2012, p. 3. Per una ricostruzione della storia del movimento degli artisti rivoluzionari si veda il contributo di N. Kharitonova, *La internacional comunista, la MORP y el movimiento de artistas revolucionarios españoles (1931-1934)*, Institut d'études européennes. Université Catholique de Louvain, document 37, janvier 2005, pp. 1-14. Sulle implicazioni dell'URSS nella guerra di Spagna si veda D. Kowalsky *La Unión Soviética y la guerra civil española*, Barcelona, Crítica, 2004.

³⁴ A. Taillot, *El modelo soviético en los años 30: los viajes de María Teresa León y Rafael Alberti a Moscú*, cit., p. 3.

sa a través de publicaciones como "Octubre. Escritores y Artistas Revolucionarios", fundada por Rafael Alberti y María Teresa León (1933-1944) [...]. En las páginas de "Octubre" dan constancia de su postura militante no solo Alberti, sino también Emilio Prados, Luis Cernuda y Arturo Serrano Plaja; también colabora Antonio Machado con un texto en prosa, "Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia" [...]³⁵.

Si può affermare, dunque, che questo primo viaggio a Mosca di Alberti e María Teresa assunse i caratteri di una missione letteraria, che contribuì "a la instauración de las relaciones entre la Rusia soviética y la intelectualidad de izquierda española"³⁶.

Nel capitolo VI, l'azione è ambientata ancora in Unione Sovietica, "cuando saltó, brava y explosiva, la revolución de Asturias en octubre de 1934"³⁷. Alberti e María Teresa erano giunti a Mosca come rappresentanti dell'intellettualità spagnola, per prendere parte al Primo Congresso degli Scrittori Sovietici, celebrato tra il 17 agosto e il 1 settembre di quell'anno. Questa occasione permise ad ambo gli artisti di consolidare le relazioni già stabilite nel 1932, ma ciò che realmente movimentò i piani di quel viaggio fu lo scoppio della rivoluzione delle Asturie: "se nos imponía regresar a España lo más rápido posible"³⁸. Una lunga traversata a bordo di una nave italiana conduce la coppia fino a Napoli, dalla cui stazione raggiungono Roma. Nella città eterna, "desde un balcón del palacio Venezia gesticulaba histérico Mussolini"³⁹. Come se non bastasse, la ricezione di

[...] un telegrama y una carta de la madre de María Teresa nos aconsejaban no entrar en España. Habían allanado nuestra casa de Madrid,

³⁵ A. J. Millán, *Los años treinta. La II República y la Guerra Civil, Rumor renacentista. El Veintisiete*, ed. Antonio Jiménez Millán e Andrés Soria Olmedo, Málaga, Centro Cultural Generación 27, 2010, p. 222.

³⁶ A. Taillot, *El modelo soviético en los años 30: los viajes de María Teresa León y Rafael Alberti a Moscú*, cit., p. 5.

³⁷ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 307.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibid*, p. 308. Negli anni del fascismo Palazzo Venezia divenne la sede del quartier generale di Benito Mussolini. Era dal balcone di questo palazzo che il Duce teneva le sue arringhe alla folla nelle occasioni più importanti come quando, nel 1940, dichiarò guerra alla Francia e al Regno Unito decretando, in tal modo, la partecipazione dell'Italia al conflitto.

desenterrado hasta las plantas de la terraza buscando armas (¡!) y precintando la puerta de nuestro domicilio. La policía *republicana* de lo que luego se llamó “el bienio negro” se había encargado de ello. Desde hacía algún tiempo, en aquel barrio de Argüelles éramos conocidos por “los rusos”. No nos quedaba más remedio que refugiarnos en París, la Italia de Mussolini no nos convenía. Asistí a un desfile cívico-militar de los fascistas, que me pareció operístico y grotesco. Presencí en un momento de vocinglera y gran exaltación –brazos tendidos, ¡Duce, Duce, Duce!– cómo se deshacían algunas filas de la manifestación y se ponían a mear, con toda naturalidad romana, contra los árboles y las piedras consagradas del Coliseo⁴⁰.

Il timore di Alberti sarà confermato: l'Italia fascista⁴¹, insieme alla Germania di Hitler, fornirà aiuti e armi al comandante Franco durante i tre sanguinosi anni della guerra civile⁴². Nel frattempo, e a causa della perquisizione⁴³ dell'appartamento di calle Marqués de Urquijo, il poeta e sua moglie si stabiliscono a Parigi. L'episodio è certamente indicativo

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ulteriori, seppur rapidi, riferimenti al fascismo si trovano nel capitolo IV a proposito del regista del teatro delle marionette Vittorio Podrecca. Alberti lo conosce nel 1925, quando giunge in Spagna con la compagnia *I Piccoli* di cui è direttore, e che grazie alle numerose tourné all'estero divenne presto celebre in tutto il mondo. Del regista Alberti aggiunge, con una breve ma amara considerazione, “Muchos años después encontré a Podrecca en Buenos Aires, muy pobre y sin marionetas, pues el Duce lo había expulsado de Italia por antifascista” (*Ibid*, p. 295). Nella pagina finale dello stesso capitolo figurano altre due vittime, questa volta spagnole, Galicia Fermín Galán e García Hernández: giustiziati il 14 dicembre 1930, alla vigilia della proclamazione della Seconda Repubblica, per essersi ribellati alla dittatura del generale Dámaso Berenguer. Alberti intreccia l'aneddoto della condanna con il ricordo della suo esordio in qualità di *poeta en la calle*: “[...] Llegaban desde lejos los disparos del fusilamiento de los héroes republicanos Fermín Galán y García Hernández y yo pegaba –revolucionario puro enfurecido– por los muros de las calles madrileñas mi Elegía cívica: *Con los zapatos puestos tengo que morir*” (*Ibid*, p. 299).

⁴² Si veda il capitolo tredici, “Le armi e i diplomatici”, in A. Beevor, *La guerra civile spagnola*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 159-170.

⁴³ In una lettera datata in Italia il 26 ottobre 1934 e inviata all'amico e suo traduttore in russo Fédor Kelyn, Alberti scrive: “Al fin sucedió lo que esperábamos. Y ha sucedido antes de llegar nosotros a España: nuestra casa fue tomada a las 2 de la noche, militarmente. Avisaron a la madre de María Teresa que tenía las llaves, y cuando llegó se encontró que en la puerta había un piquete de soldados del tercio extranjero al mando de un oficial y, en la esquina, un camión de guardias de asalto. 20 o 25 hombres, temblorosos, pistolas y máuseres en mano, subieron a nuestro piso: habían recibido, por lo visto, un comunicado, una confidencia, de que en nuestro estudio estaban escondidos elementos responsables de los sucesos revolucionarios”. La lettera è citata da C. Flores Pazos nel suo studio *Amigo Kelyn: Ayudémos. Rafael Alberti y la U.R.S.S. 1932-1934*, in *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, p. 263.

del loro statuto – oramai noto – di militanti comunisti, e del sospetto che questa etichetta era solita alimentare negli anni del biennio nero. Lo stesso Alberti, d'altronde, racconta che venivano designati come "i rossi"⁴⁴.

La permanenza nella capitale francese permette alla coppia di entrare in contatto con molti degli operai asturiani che vi cercano rifugio e, di conseguenza, di sperimentare il coinvolgimento nelle attività di protesta dei lavoratori esiliati. Il 1934 è, per la Spagna, un anno tragico. Si assiste a numerosi episodi di ribellione a causa della vittoria delle destre e dell'annullamento di una serie di riforme, come quella agraria⁴⁵, avviate dal governo di centrosinistra. Ne consegue una reazione violenta soprattutto tra i minatori delle Asturie, fautori di un movimento rivoluzionario di grande portata, che raggiunge l'apice con la proclamazione, in molte località, della Repubblica Socialista. Una tale minaccia, percepita in tutta la sua forza dalle destre, viene ferocemente repressa nel sangue dall'esercito franchista⁴⁶. L'accaduto diviene motivo di denuncia. Anche in Francia si accende il dibattito, soprattutto a favore di due socialisti che svolsero un ruolo di primo piano nella ribellione: "hubo una gran movilización de los sindicatos e intelectuales franceses para salvar la vida de Teodomiro Menéndez y de González

⁴⁴ Il riferimento rimanda, nuovamente, alla guerra civile russa del 1917 quando, sul campo di battaglia si schierarono le due opposte fazioni dei "rossi" (comunisti) e dei "bianchi" (filo-zaristi e anticomunisti). La vittoria dei primi costrinse migliaia di bianchi a fuggire dalle loro terre per sempre.

⁴⁵ Tra le riforme avviate dal governo repubblicano rientrava l'annosa questione della ripartizione delle terre. Il tentativo di riforma agraria, tuttavia, si rivelò presto inefficace, sollevando la reazione di tutti i proprietari terrieri. Alberti ne racconta gli effetti in due passaggi del capitolo IX. Il primo, più marcatamente letterario, si intreccia al ricordo di Antonio Machado: "Los hijos de aquel Alvargonzález de su romance le habían mostrado, con una grandeza de tragedia antigua, el crimen de que es capaz la labriega ambición hasta por una exigua herencia en aquellos pobres y amargos campos (el trozo de planeta por donde él viera cruzar, errante, la sombra fratricida de Caín). Sí, Machado había visto, gastado mucho con sus plantas cansinas los terrones malditos de aquellas duras tierras" (R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 323). Il secondo passaggio, invece, ha un valore prettamente testimoniale, giacché presenta i fatti attraverso lo sguardo dell'autore: "El intento de reforma agraria de la República era reprimido violentamente en todos los pueblos. Se habían prometido las tierras y la respuesta de los ricos fue la de la más inusitada violencia. Entonces escribí un poema durísimo del que no me arrepiento. Se llamaba 'Al volver y empezar' (1933). Decía: Vine aquí, / volví, / volví aquí el instante en que unas pobres tierras cambiaban de dueño, / eran tomadas violentemente por aquellos que hacía siglos se / partían la vida sobre ellas / doblados de cintura, / salpicados los trigos con su sangre. [...]" (*Ibid.*, p. 324).

⁴⁶ Cfr. A. Beevor, *La guerra civile spagnola*, cit., pp. 43-47.

Peña, acusados de dirigir la insurrección"⁴⁷. Avvicinati in un caffè di Montparnasse da un italiano che si fa chiamare Ercole Ercoli – alias Palmiro Togliatti⁴⁸ – Alberti e María Teresa vengono invitati a farsi portavoce e difensori della vicenda in un lungo viaggio che li porterà a New York, a Cuba, in Messico e in altri paesi americani. La condizione di intellettuali impegnati non ammette repliche:

Una tarde, nos citó en un café de Montparnasse alguien que no habíamos visto nunca. Se trataba de un italiano llamado Ercoli, un camarada, un alto dirigente del Socorro Rojo Internacional. Era necesario que lo que pasaba en España fuera conocido en América. Los mineros y sus mujeres estaban pasando hambre, después de haber combatido. Las familias se hallaban dispersas. Los hombres en la cárcel o muertos. "Es imprescindible que vayáis, queremos que vayáis". Pocos días después nos pusieron en las manos los billetes para viajar en un nuevo transatlántico maravilloso. Supimos, antes de partir, que aquel Ercoli era nada menos que Palmiro Togliatti, secretario del Partido Comunista italiano, exiliado en París. [...] Estuvimos en Nueva York casi un mes. Escribimos mucho. Y hablamos en casas particulares de lo que sucedía en España. En la Universidad de Columbia [...] recité [...] mis poesías dedicadas a la revolución de Asturias [...]"⁴⁹.

La mobilitazione pubblica a favore dei minatori asturiani trasformò Alberti e María Teresa – da intellettuali invitati al congresso di scrittori a Mosca – nei rappresentanti della causa proletaria a livello internazionale⁵⁰ il cui scopo era, altresì, quello di raccogliere fondi per aiutare le famiglie dei lavoratori uccisi o arrestati e, per questo, a digiuno di risorse economiche⁵¹. Si trattò di una missione che li tenne fuori dai confini europei

⁴⁷ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 309.

⁴⁸ Ricordiamo brevemente che Togliatti fu la guida indiscussa del Partito Comunista italiano a partire dal 1927 e tale rimase fino alla morte. Fu, inoltre, una delle figure più influenti nel campo delle decisioni del Comintern. Nella sua lotta contro il fascismo assunse lo pseudonimo di Ercole Ercoli. Quanto al suo ruolo nella guerra di Spagna, A. Beevor scrive che "Togliatti diventò il principale consigliere del PC spagnolo". A. Beevor, *La guerra civile spagnola*, cit., p. 182.

⁴⁹ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., pp. 309-310.

⁵⁰ A. Taillot, *El modelo soviético en los años 30: los viajes de María Teresa León y Rafael Alberti a Moscú*, cit., p. 6.

⁵¹ Si veda M. Pulido Mendoza, *La recepción de la huelga de Asturias en la prensa de izquierdas de Nueva York: nuevos datos sobre María Teresa León y Rafael Alberti en 1935*, "Revista de Literatura", enero-junio, LXXII, 143, 2010, p. 194.

per più di un anno⁵². Di questo itinerario, in virtù dell'irregolare incedere della memoria albertiana, quello che ci viene presentato è il clima storico-politico cubano. Un clima a sua volta teso, destabilizzato dal braccio di ferro tra regime e oppositori. Due di questi ultimi, veniamo a sapere, sono poeti impegnati nella lotta contro l'imperialismo americano:

Un dictador, el coronel Fulgencio Batista, había inaugurado el terror en aquella isla venturosa. Escritores tan conocidos como Juan Marinello y Regino Pedroso estaban presos en el castillo del Príncipe. Allí lo visitamos. Siempre el gran miedo militar y de algunos políticos a los intelectuales. [...] Ahora, en el momento de llegar a La Habana, había sido declarada una huelga de los zafreros –los cortadores de caña de azúcar–, apoyada por los estudiantes. Desde el balcón del hotel donde nos hospedábamos veíamos avanzar una gran manifestación de obreros e universitarios. Las ametralladoras estaban apostadas en las esquinas. [...] Poco se podía hacer, a las claras, por los mineros asturianos en medio de una situación como aquella⁵³.

Nulla, pertanto, ci viene raccontato di quanto avviene nella città di New York⁵⁴. Successivamente, la campagna di informazione degli Alberti sulla cruenta repressione avvenuta nella Asturie prosegue in Messico. Il resoconto, offerto nel capitolo VII, oscilla tra il passato dei *conquistadores* e la lotta per

⁵² A riguardo, Taillot aggiunge che "A raíz de la movilización asturiana, [...] se produjo en efecto un fenómeno de convergencia y de unificación de los intelectuales españoles y europeos antifascistas en torno a un objetivo común: la defensa de los valores democráticos. En este sentido, se agruparon en una asociación de suma relevancia, la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (AIDEC), cuya creación en junio de 1935 significó un punto de inflexión decisivo en la política cultural de la Internacional Comunista. Apostando por la unidad de acción de todos los escritores libres, los intelectuales de diferentes tendencias – entre los cuales estaban Rafael Alberti y María Teresa León – decidieron reunirse sobre una plataforma común, en defensa de la libertad, de la justicia y de la cultura. La formación de este frente internacional antifascista, se hizo todavía más concreta con el estallido de la Guerra de España en julio de 1936" (A. Taillot, *El modelo soviético en los años 30: los viajes de María Teresa León y Rafael Alberti a Moscú*, cit., p. 7).

⁵³ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., pp. 310-311.

⁵⁴ María Teresa León, invece, ne disegna un quadro più chiaro: "Sí, fue una Nueva York de amigos. Íbamos de casa en casa. Se formaban grupos para escuchar nuestras razones. ¿La situación de España es así? ¿Mataron a tantos mineros? ¿Luego España ya no es ni democrática ni libre? No, allí se ha impuesto la represión de la burguesía asustada. Escuchaban las mujeres. ¿No nos han dicho que en España la mujer no participa en la vida pública? ¿Por qué ésta habla tanto? Despertamos, señora. Es un despertar doloroso. A veces siento que me duelen los labios. Las palabras arden" (*Memoria de la melancolía*, ed. G. Torres Nebrera, Madrid, Castalia, 1999, p. 232).

il petrolio del ventesimo secolo. Si assiste, in tal modo, a uno sguardo che si amplia e che passa, dalla storia di Spagna, a quella dell'America latina:

¿Quiénes de aquellos hombres que encontraba sabrían que Hernán Cortés cavó aquella tierra, cuando solo era un terreno baldío, para sembrar en ella los primeros cimientos de sus muros? [...] En cambio, no era difícil encontrar a quien recordase que un día 21 de abril de 1914 la ciudad de Veracruz fue tomada por los yanquis bajo el mandato de Wilson, “el apóstol de la paz europea”. Los soldados y marinos norteamericanos se apoderaron de las oficinas del cable, del correo, del telégrafo, de la aduana, de la estación de ferrocarril... Quedaron muertas doscientas personas, entre hombres, mujeres y niños. Se luchaba por el petróleo, para evitar que el presidente Huerta protegiera los intereses británicos⁵⁵.

Come informa Robert Marrast nell'apparato di note a *La arboleda perdida*, l'occupazione statunitense di Veracruz fu un intervento militare a seguito della detenzione, il 9 aprile del 1914 a Tampico, di alcuni marinai americani. In data 24 dello stesso mese la città di Veracruz fu bombardata. Nel conflitto persero la vita diciannove *yankees* e centoventisei messicani⁵⁶. L'intersezione di due piani temporali così distanti tra loro è funzionale a una riflessione di carattere storico-moraleggiante. Nulla è mutato: quel che spinge l'uomo a crimini efferati è il denaro. Se, da una parte, il presidente Woodrow Wilson usò il caso Tampico come pretesto per appropriarsi di giacimenti di petrolio da poco scoperti⁵⁷; dall'altra, Hernán Cortés “luchaba por el oro [...]”. Y para conquistarlo esclavizaron un pueblo y escribieron una sangrienta epopeya⁵⁸. La stessa impresa che il gaditano afferma di aver letto, durante la traversata diretta a Veracruz, dalle pagine di *La conquista de la Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo⁵⁹. Aggiunge poi:

Habíamos llegado a México. Estábamos en 1935. Y en el día 11 de mayo aparece en el diario *Excelsior*, de la capital, el anuncio de nuestra llegada,

⁵⁵ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., pp. 312-313.

⁵⁶ *Ibid*, p. 1051.

⁵⁷ Si veda J. Mason Hart, *Empire and Revolution. The Americans in Mexico Since the Civil War*, Berkeley, University of California Press, 2002.

⁵⁸ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 313.

⁵⁹ Avventuriero, conquistador e colono del XVI secolo, partecipò a tre spedizioni in Messico, tra cui quella di Hernán Cortés. Il suo libro, il cui titolo esatto è *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, narra della sua partecipazione alla caduta dell'imperatore Montezuma, e alla conseguente conquista dell'impero azteco.

en grandes mayúsculas: “ESTÁ EN MÉXICO RAFAEL ALBERTI. EL EMINENTE BARDO ESPAÑOL VIENE ACOMPAÑADO DE SU ESPOSA, M. TERESA LEÓN”. Antes de comenzar nuestros recitales y conferencias, para divulgar lo que había sucedido en Asturias y recoger fondos destinados a las familias de los mineros encarcelados, siempre de la mano orientadora de Bernal Díaz, nos dedicamos a recorrer México y sus alrededores⁶⁰.

La missione dei due coniugi è, naturalmente, innocua: lontana dalla violenza repressiva del governo di Gil Robles⁶¹ ma vicina, si intuisce, al modello edificante di Lázaro Cárdenas⁶². In qualità di portavoce, si legge, non erano altro che

Dos escritores españoles, pacíficos [...] dispuestos a que los mexicanos ayudasen a unos cuantos miles de mineros sublevados y encarcelados en Asturias por el gobierno de Gil Robles. En aquellos días había conquistado la presidencia de la República Mexicana el general Lázaro Cárdenas, amigo ejemplar de los españoles. Inolvidable, sobre todo después de nuestra guerra civil. [...] Aquella aventura, comparada con la de Bernal Díaz, apenas fue la breve historia de dos animosos viajeros poéticos⁶³.

⁶⁰ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 313.

⁶¹ Si vedano, a riguardo, i sonetti di *Poeta en la calle* a lui dedicati, come “A Gil crucificado” i cui versi 9-10 recitano “Tengo sed, y bebí la sangre pura / de cinco mil heroicos asturianos / para ganarse el prometido cielo” (R. Alberti, *Poesía II*, in *Obra completa*, vol. II, Barcelona, Seix Barral, 2003, p. 53). Significative sono anche le dichiarazioni che Alberti rilascia pochi mesi dopo il soggiorno in Messico, il 19 maggio del 1935, al giornalista Rafael Heliodoro Valle: “[...] Siete mil muertos en Asturias. Cuarenta mil encarcelados. Pero la Revolución sigue adelante, porque esos siete mil muertos están en pie. El proletariado está de cara al fachismo.

—¿Relmente hay problema agrario en España?

—Lo hay, porque hay latifundios, por ejemplo, en Andalucía. La República no ha dado a los campesinos la tierra que les prometió. Pero la tierra ha estado siempre tomada a la fuerza por los campesinos. [...] Asturias —dice Alberti— es la expresión de la voluntad popular de España contra la reacción. La CEDA y Gil Robles representan para más de la mitad de los españoles esa sombra tétrica de la España clerical contra la que se lucha desde tantos años. Asturias, a través de sus partidos obreros unificados en las Alianzas Obreras, fue la que se lanzó heroicamente a impedir este triunfo. El valor de la epopeya asturiana ya no lo niega nadie. La repulsa por la represión que siguió ha alcanzado a todos los hombres de conciencia”. Ricordiamo brevemente che la CEDA, fondata da Gil Robles, fu il partito politico che sta per Confederazione Spagnola delle Destre Autonome. (R. Marrast, *Rafael Alberti en México* (1935), Santander, La Isla de los Ratones, 1984).

⁶² La generosa campagna di accoglienza che il governo di Cárdenas riservò ai molti spagnoli fuggiti dalla guerra civile è stata ricostruita in J. Alameda et. Al. (a cura di), *El exilio español en México 1939-1982*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

⁶³ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., pp. 315-316.

Nel capitolo che segue, il numero VIII, si continua col racconto dei cinque⁶⁴ mesi trascorsi in Messico, ai quali non mancò qualche spiacevole inconveniente di natura politica:

[...] la acogida de todo el mundo fue entusiasta y rendidora para la ayuda de los mineros asturianos encerrados en las cárceles de la República llamada del *bienio negro*. Solo hubo un intento de enturbiar el acto que habíamos de celebrar en Tampico. Y fue obra del cónsul representante de la España de Gil Robles en aquella ciudad. Cuando descendimos del tren, las principales calles y plazas estaban empapeladas con carteles que gritaban con grandes letras de colores: "¡Llegan las hordas de la antipatria!". Dichas hordas solo las componíamos dos personas⁶⁵.

La vendetta della penna albertiana non si farà attendere:

Pocos días después apareció decorada la ciudad con cuatro sonetos míos dedicados al "Excrementísimo señor cónsul de España, retratándose de caballero de la orden del Santo Sepulcro" (me había enterado yo, al llamar a Tampico, que aquel cónsul, con vena de aristócrata, se estaba retratando, por un pintor de la localidad, en hábitos de aquella orden) [...] ⁶⁶.

⁶⁴ Alberti, cadendo in errore, riporta che i mesi furono undici, e non cinque. In realtà, come ancora una volta chiarisce Marrast, la coppia giunse in Messico il 10 maggio del 1935 (così come titolava l'articolo di *El Excelsior*) per ripartire tra gli ultimi giorni di settembre e i primi di ottobre. Non a caso, il settimanale *Todo*, nel numero del 1 ottobre del 1935, pubblicò la foto di una cena d'addio organizzata per i due scrittori e nella quale, naturalmente, figuravano. Cfr: R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 1054. A riguardo si veda anche R. Marrast, *Rafael Alberti en México (1935)*, cit.

⁶⁵ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., pp. 319-320.

⁶⁶ *Ibidem*. Di questi sonetti se ne conoscono solo due: quello qui citato, e quello intitolato "Retrato del Excrementísimo y alcayata señor don Luis Orduña y del Moral, cónsul dimitido de la presente -1935- República Española en la ciudad mexicana de Tampico". Entrambi appartengono alla raccolta *El poeta en la calle* (Cfr: R. Alberti, *Poesía II*, cit., pp. 55-56). Trascriviamo il sonetto citato nella sua interezza seguito, affinché se ne possa cogliere la carica satirica, dalla traduzione in italiano di Loretta Frattale: "Tampico entero sabe que respinga / su Excremencia por ser un caballero / y que un pintor, o que un sepulcrero, / de sepulcro pintándole, le chinga. // Tal hedor, Excremencia, nos jeringa. / Mas siendo al fin sepulcro o basurero, / no nos jeringue el aire con un cuero / que tiene ya podrido hasta la minga. // Váyase a un mulador, don Excremencia, / a una fosa podrida, a un excusado, / mas con su descendencia y ascendencia. // No vaya solo, vaya acompañado / para que la espontánea concurrencia / le deje así entre mierda sepultada. //". "Tampico sa che Sua Escremenza freme / perché vuol diventare cavaliere / e un pittore o un beccchino ogni notte / mentre la dipinge se la fotte. // Tal fetore, Escremenza, ci avvelena. / Al fin

Il console non rimarrà indifferente. A partire da questo momento, più volte durante la prosecuzione del loro viaggio, ad Alberti e María Teresa verrà proibito l'accesso a diversi paesi. Accadrà prima in Salvador, poi in Guatemala e, infine, in Costa Rica: "un semicírculo de policías se interpuso entre el avión y el público que nos esperaba. Solo pudimos entrar en Panamá. Allí tuvimos que esperar nuestro equipaje, que venía por mar desde Acapulco"⁶⁷.

A questo punto, non ci resta che soffermarci sull'ultimo viaggio della coppia in URSS, quello del 1937. Ad esso non si allude quasi mai, se non attraverso brevi passaggi che appartengono, però, alle pagine del libro quinto di questo albero. È un'assenza che non passa inosservata giacché le circostanze che motivarono un nuovo spostamento verso Mosca risultano di importanza cruciale per comprendere il ruolo degli Alberti in qualità di intellettuali in missione e per sondare, altresì, l'influenza che il comunismo esercitò nella Spagna di quegli anni. Nel gioco delle alleanze internazionali che erano venute a crearsi, le democrazie occidentali (Francia e Regno Unito) avevano optato per una politica di non intervento nel conflitto che lacerava in due la penisola. L'Unione Sovietica, pertanto, rappresentava l'unico alleato potente il cui aiuto era considerato essenziale per vincere la guerra. Era questa la situazione quando gli Alberti lasciarono, per ventisette giorni, la Spagna nel marzo del '37: ufficialmente per sollecitare la partecipazione dei letterati sovietici al II Congresso Internazionale degli Scrittori per la Difesa della Cultura; implicitamente, come propagandisti della causa repubblicana⁶⁸. Un attivismo politico che li portò al cospetto di Stalin con cui intrattennero un colloquio di oltre due ore e da cui, da quanto si legge dai giornali repubblicani dell'epoca⁶⁹, ottennero l'autorizzazione

sarà sepolcro o pattumiera, / ma non ci ammorbi con la sua pelliccia / che persino la minchia ha ormai marcia. // Vada a un letamaio, Don Escremenza, / a una fossa putrida, a una latrina, / con tutta la discendenza e ascendenza. // Non vada solo, vada in bellezza / ché la spontanea folla li riunita / la lasci seppellita di schifezza". L. Frattale, *L'albero perduto. Terzo e quarto libro*, cit., p. 87.

⁶⁷ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 323.

⁶⁸ Sulle iniziative propagandistiche dei rispettivi bandi si veda il capitolo "La propaganda di guerra e gli intellettuali", A. Beevor, *La guerra civile spagnola*, cit., p. 278-290.

⁶⁹ Secondo quanto riporta Taillot, il giornale "Ahora" dedicò sei articoli al viaggio della coppia in Russia tra il 6 marzo e il 22 aprile del 1937 e, da ciascuno di essi, si evince l'entusiasmo degli Alberti nei confronti di Stalin (A. Taillot, *El modelo soviético en los años*

richiesta. Molti anni dopo, nel 1985, Alberti racconterà questo episodio in una delle rimembranze confluite su "El País", in un articolo intitolato *De 1985 hacia 1902*⁷⁰. Si viene a sapere, da queste pagine, che grazie all'intercessione del giornalista Mijail Koltsov, la coppia ottiene un colloquio privato con il leader sovietico: "Largo sería de contar ahora aquel sorprendente encuentro. Entre las densas fumarolas de su pipa, que le velaban los famosos bigotes, el jefe supremo de todas las Rusias nos concedió lo que le pedíamos. Regresamos satisfechos a Madrid"⁷¹. Non manca, tuttavia, nelle righe immediatamente successive, un riferimento alle grandi purghe avviate nella seconda metà degli anni trenta per epurare il partito comunista russo da presunti cospiratori e di cui, alla fine, fu vittima lo stesso Koltsov⁷². Quest'ultimo non morì fucilato,

30: *los viajes de María Teresa León y Rafael Alberti a Moscú*, cit., pp. 9-10). La stessa María Teresa, contrariamente ad Alberti, offre un più lungo e dettagliato resoconto di quel colloquio nelle sue memorie: "Stalin sonreía. Nos sentimos seguros. Y hablamos. Hablamos de muchas cosas, entre otras del Congreso de Escritores que pensábamos celebrar en España. Escritores de todo el mundo para que vengan y vean. Sesiones en Barcelona y en Valencia y en Madrid sitiado. Una verdad no tiene por qué ocultarse. Que vengan a ver la verdad de España. Nosotros sabíamos que había en Stalin una cierta reserva en dejar ir a los escritores soviéticos a un congreso donde iba a ir, también, André Gide. André Gide había escrito un libro, *Retour de la URSS*, que no había gustado nada en los medios oficiales. Esperamos su respuesta. Sí, sí, que vayan, ¿por qué no? [...] Sí, nos dijo muchas cosas sobre la guerra de España. Una que recuerdo siempre: Nosotros estamos muy lejos. La ayuda militar se hace muy difícil. No tenemos frontera. ¡Ah, si la tuviésemos! Es Francia quien debe ayudar a la democracia española. Nuestros barcos tardan en llegar o los hunden en el Mediterráneo. Han de pasar los Dardanelos. Digan al gobierno español que no demoren los pagos que el cónsul debe hacer a Turquía por el paso del estrecho. Hemos mandado armamento. Ustedes lo han visto. Tanques, aviones... Una guerra devora todo. No olviden que cuando uno de esos instructores que enviamos cae en España, desaparece hasta su nombre. Sí, sin nombre. Bajamos la cabeza. Luego le estrechamos la mano. Nos sonrió como se sonríe a los niños a los que hay que animar. Y José Stalin se retiró hacia sus problemas, encorvando los hombros" (*Memoria de la melancolía*, cit., pp. 179-181). Della stessa autrice, si veda anche *El viaje a Rusia de 1934*, ed. A. Ezama Gil, Madrid, Renacimiento, 2019.

⁷⁰ Il testo può considerarsi una cronaca di viaggio, di quelle che l'autore pubblicò sui giornali madrileni ma che, in parte, non incluse nelle sue memorie. Nella sua edizione delle opere complete di Alberti, R. Marrast ha raccolto *De 1985 hacia 1902*, insieme ad altre prose sparse, in una sezione intitolata *Capítulos no incluidos en La arboleda perdida*.

⁷¹ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 831.

⁷² Fu il più importante corrispondente del periodico "Pravda", inviato come corrispondente di guerra a Madrid nel 1936 insieme a due registi cinematografici, Roman Karmén e Boris Makaseev. Antony Beevor scrive che "tre settimane dopo il loro arrivo, nei cinema di Mosca venivano proiettati filmati dal fronte spagnolo e articoli venivano pubblicati quasi ogni giorno sulla stampa sovietica" (A. Beevor, *La guerra civile spagnola*, cit., p. 181).

come scrive Alberti, ma, molto probabilmente in un campo di concentramento sovietico: “Poco después, cuando las grandes purgas, cayó también fusilado, entre otros, su amigo [de Stalin] Mijail Kolstov, aquel que había organizado nuestra visita”⁷³. Il ricordo di questa morte, che l'autore riferisce come “una tremenda y negra sombra”⁷⁴ lascia intendere, a tanti anni di distanza, la sua parziale disillusione per quello che aveva ritenuto il sogno del comunismo e che, all'epoca dei fatti della guerra civile, rappresentò, di certo, l'unica ancora di salvezza che la Repubblica poteva impugnare contro il bando franchista.

In ultimo, alla città di Mosca è legato anche il ricordo dello scultore Alberto Sánchez, artista della *escuela de Vallecas*. Per conoscerne la figura bisogna tornare indietro sino al capitolo V nelle cui pagine, in occasione del novantesimo anniversario della nascita dell'artista, Alberti rimembra il profilo

en aquel nuevo aire madrileño de difícil y golpeado arranque hacia una nueva soñada democracia. Pero, irremediabilmente, quienes se me aparecen, como por transparencia, son aquellos otros años de Madrid, aquellos años creadores de antes de la República y durante la guerra. [...] Ya después, cuando la guerra, en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, de la que yo con José Bergamín era su secretario, vi a Alberto muchas veces volver de El Escorial, en donde era profesor de dibujo. Venía con su fusil, del frente del alto de León o de Peguerinos, soldado como salido, o caído, de un cielo ocre, verde y gris, tormentoso, de El Greco⁷⁵.

Come di consueto, si assiste a una “ausencia de plan coherente”⁷⁶ e a “frecuentes referencias a una época heroica”⁷⁷. Dalla sede de la *Alianza de Intelectuales Antifascistas*⁷⁸, Alberti osserva lo scultore tornare dal

⁷³ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 831.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibid*, p. 301.

⁷⁶ B. Dendle, *La arboleda perdida, 1942-1946, Rafael Alberti*, ed. Pedro Guerrero Ruiz, Alicante, Aguacalra, 2002, p. 78

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ L'impegno di Alberti nella sede dell'Alleanza degli Intellettuali Antifascisti, situata a Madrid e il cui presidente era José Bergamín, consisteva nel coordinare “le comunicazioni e la propaganda tra i diversi fronti così come tra il Governo, ormai dislocato a Valencia, e le truppe” in difesa della Repubblica (L. Frattale, *L'albereto perduto. Terzo e quarto libro*, cit., p. 16).

fronte di Guadarrama, dove si era arruolato non appena iniziata la guerra. Di questi stessi anni è la sua scultura dal significativo titolo *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. Sánchez la presentò al padiglione spagnolo dell'Esposizione Internazionale di Parigi, dove fu collocata anche la *Guernica* di Picasso, nel 1937⁷⁹. Ed è proprio questo titolo che, alla fine del capitolo, diventa un verso della poesia dal metro libero che Alberti dedica all'amico⁸⁰, oltre al sonetto della pagina precedente "Para Alberto Sánchez, escultor de Toledo". Quest'ultimo, il gaditano lo lasciò in regalo allo scultore nel febbraio del 1956, durante il suo primo viaggio a Mosca dall'Argentina. L'amico, in esilio da prima della fine del conflitto, ormai si dedicava alacremente a un'altra attività, la pittura: "De aquella obra escultórica de los años españoles de Alberto no quedaba nada. Casi todo había desaparecido con la guerra"⁸¹. Molta della sua produzione, di fatto, venne distrutta da un bombardamento che colpì il suo studio nel quartiere di Lavapiés. Di qui, i versi di incoraggiamento a lui dedicati, di cui trascriviamo i numeri 9-14:

A ti, aunque cerca pero tan lejano
hoy de aquel frío infierno castellano,
de aquel en sombras sumergido ruedo,

vengo a decirte; a caminar, hermano.
Que muy pronto en la palma de tu mano
con nueva luz se amasará Toledo⁸².

⁷⁹ Oltre al Congresso Internazionale degli Scrittori per la Difesa della Cultura, l'altro grande evento messo in piedi dagli intellettuali fu, nella primavera del 1937, la "Mostra Internazionale delle Arti di Parigi". In questa occasione, "il padiglione della Repubblica diventò famoso con l'esposizione di *Guernica* di Picasso, ma anche per il lavoro di molti altri pittori, compresi Joan Miró, Alexander Calder, Luis Lacasa, Josep Lluís Sert, Horacio Ferrer e Antoni Bonet. Il governo nazionalista fece anch'esso la sua esposizione, ma sotto la bandiera vaticana, il suo pezzo principale fu una pala d'altare dipinta da José María Sert, *Intercesión de Santa Teresa por la guerra española*" (A. Beevor, *La guerra civile spagnola*, cit., p. 290).

⁸⁰ "[...] y así / tus formas femeninas para arroyos y juncos ascendieron / cuando aquel horizonte de escultura / para llegar al límite levanta, bajo el cielo lejano de París, / junto al *Guernica* picassiano, tu columna sin fin / aquel camino que a nuestro pueblo español esperanzado conducía a una estrella /". Il componimento è confluito nella silloge *Poemas diversos*, raccolta in R. Alberti, *Poesía IV*, in *Obra completa*, Barcelona, Seix Barral, vol IV, 2004, pp. 930-931.

⁸¹ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 302.

⁸² *Ibidem*.

Il sonetto albertiano dovette sortire l'effetto sperato dato che, da come racconta l'autore, dopo la sua visita Sánchez tornò a occuparsi di scultura. Quel che colpisce, però, di queste memorie, è la scia onnipresente del conflitto bellico e i danni che, nel tempo, ne conseguirono, fino a trasformarsi in uno strappo emotivo molesto. Ne è un esempio l'estratto che segue:

Alberto soñaba, tenía unos deseos torturadores de volver a España. Quería desesperadamente fundirse como un terrón de tierra palpitante en tierras castellanas, y que ese terrón –decía– fuera “de tierra parda en invierno, con rojo vivo de Alcalá, con amarillo pajizo y matas de manzanilla de Toledo”. Su ilusión por volver era tremenda. Volvería con aquella nueva labor escultórica realizada en sus últimos diez años de creación, con el alma en desvelo puesta en las tierras de su infancia, en el Vallecas de su juventud, con la ilusión de nuevas invenciones. Exhibiría [...] todo su único genio creador, que un día, que unos años de sangre corriendo, por las calles de España, lo llevaron, como a tantos, a vivir –y morir– lejos de su patria, porque Alberto [...] no alcanzó a verse en cuerpo y alma de escultura en España. Llegó solo una gran parte de su obra, con toda la carga de su espíritu, mientras su cuerpo –su imponente armadura– quedaría allí, en tierra moscovita⁸³.

Essere un soggetto che incrocia il proprio vissuto con quello altrui e, più estesamente, con gli avvenimenti che hanno segnato la storia permette la costruzione di un'impalcatura narrativa che fa, del *récit de vie*, una trasfigurazione dell'esperienza. La ricordanza qui presentata offre il senso di una fine a cui il poeta, in quanto autore del testo, non avrà mai accesso non potendo, di fatto, giungere a raccontare la sua morte. La proietta, in alternativa, in quella dell'amico Alberto Sánchez oramai venuto a mancare e, quindi, dotato della condizione di essere estinto, non più sospeso tra un inizio e un destino ultimo. La storia di Sánchez ha ora un senso compiuto, così come compiute sono le storie che si esauriscono nel tempo del racconto. Ai viventi, invece – ad Alberti – non è dato sapere cosa ne sarà di loro⁸⁴. Il limite delle memorie autobiografiche – essendo, per definizione, un genere la cui trama rimane

⁸³ *Ibid*, pp. 303-304.

⁸⁴ Cfr. F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of fiction*, London-New York, Oxford University Press, 1967.

aperta – risiede precisamente in questo sguardo limitato rispetto alla totalità in cui è immerso. Benché la “pulsione di morte”⁸⁵ dell'autore si muova sotto traccia, nel magma di un desiderio che ha a che fare col ritorno o, *in extremis*, con la volontà di “estinzione totale”⁸⁶, essa è condannata a un'irrisolutezza entro cui l'io autobiografico non può fare altro che dimenarsi o, per contro, stemperarsi nell'avvicendamento dei tomi che, presumibilmente, seguiranno⁸⁷.

Parabola della guerra civile (1936-1939)

L'insurrezione del 18 luglio 1936, che sorprese Alberti e sua moglie mentre si trovavano in vacanza sull'isola di Ibiza, occupa i capitoli X, XI e XII. Il contenuto di queste pagine non è altro che una rivisitazione del racconto *Una historia de Ibiza*, redatto in terza persona nel 1937⁸⁸. È significativo il fatto che, nonostante questo episodio fosse già stato oggetto della penna dell'autore, egli scelga di riproporlo – seppur sotto una veste distinta – nella cornice del suo albero. La presentazione di uno stesso evento e il suo passaggio dalla narrazione eterodiegetica a quella autobiografica attesta non solo, come già evidenziato sino ad ora, la pervasività della storia nella trama del libro ma, al contempo, l'importanza che questa circostanza specifica assume nella vita del gaudiano. Al punto che essa riaffiora anche da quello che è stato il suo dettato poetico dell'esilio e, in particolare, nella silloge *Retornos de lo vivo lejano*. Delle memorie che qui commentiamo, ci limitiamo a segnalare

⁸⁵ P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 55.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ È questo il caso di *Memoria de la melancolía*, il quale si chiude con un “Pero, aún tengo la ilusión de que mi memoria del recuerdo no se extinga, y por eso escribo en letras grandes y esperanzadas: CONTINUARÁ”, (M. Teresa León, cit., p. 544). Purtroppo, l'Alzheimer che colpirà l'autrice poco dopo non le permetterà di proseguire nel suo progetto narrativo che, come scrive in due lettere inviate alla figlia Aitana Alberti, avrebbe intitolato *Desmemoria de la alegría*, e sottotitolato *La calle larga de la vida*.

⁸⁸ Il racconto fu pubblicato per la prima volta – insieme ad altri due dal titolo *La miliciana del Tajo* e *Las palmeras se hielan* – all'interno di una prima selezione delle memorie infantili albertiane (*La arboleda perdida, libro primero de memorias y otras prosas*) nel 1942, dall'editore Séneca. Con l'edizione bonaerense del 1959 (*La arboleda perdida. Libros I y II de memorias*) tutti e tre i racconti verranno espunti, per poi confluire in *Prosas encontradas*, ed. R. Marrast, Barcelona, Seix Barral, 2000. In Italia, *Una historia de Ibiza* è stato tradotto, con il titolo di *Miliziani a Ibiza*, da D. Puccini per Parenti, nel 1961.

alcuni estratti particolarmente interessanti in merito all'interazione tra verosimiglianza storica e inventività narrativa. Si comincia, nel capitolo X, con il racconto dell'arrivo dei coniugi a Ibiza e di come trovino alloggio in un mulino a vento, il Molino de Socarrat, dopodiché:

Entramos en seguida en relación con los obreros del bar La Estrella, un bar socialista, en donde conocimos a Pau y Escandell, ambos salineros, que fueron nuestros grandes camaradas desde el día en que oímos por la radio de aquel bar el levantamiento del 18 de julio⁸⁹.

Successivamente, sia Pau che Escandell vengono definiti prima "pescatori", poi "operai". Ciò che colpisce, però, non è questo ennesimo dato confuso dovuto all'età avanzata del poeta. Ad attirare l'attenzione è il racconto della fuga della coppia sul monte Corb Mari⁹⁰, dovuta all'improvvisa insurrezione militare. In questo frangente il ritmo narrativo diventa serrato. La brevità delle frasi marca un susseguirsi degli eventi rapido e l'urgenza, per Alberti e sua moglie, di trovare un nascondiglio al più presto. D'un tratto, mentre percorrono a grandi passi la spiaggia di En Bossa senza sapere bene dove andare, appare uno strano personaggio che la fantasia dell'autore caratterizza in modo puntuale:

Alguien se acercaba. Parecía un extranjero, uno de esos ingleses o *yanquis* aprovechados que vienen a invernar a las Baleares y que luego, por unas pesetas, se compran una casa o un molino, no regresando más a su país. Avanzaba, descalzo, por el borde del agua, cubierto con un largo albornoz, que casi arrastraba, rayado chillonamente de rojo y violeta. Unas gafas de cristales negros, proyectándole dos extrañas sombras hasta la mandíbula, le desfiguraban el rostro. Era desagradable la aparición de aquella rara figura en la playa desierta. Noté que los cristales me los clavaba, fijo, y con una insistencia inquietante: "Un espía extranjero –pensé–, de esos que por las tardes suben sus denuncias al castillo y luego por la noche se emborrachan y arman jaleo en algún bar".

Yo sabía que el espionaje más serio de la isla lo dirigía un alemán, un nazi, propietario del restaurante más distinguido de la playa de

⁸⁹ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 327.

⁹⁰ L'episodio è stato ampiamente ricostruito da A. Colinas nel suo libro *Rafael Alberti en Ibiza, Seis semanas del verano de 1936*, Barcelona, Tusquets Editores, 1995.

San Antonio. También sabía que varios nazis falangistas de Madrid veraneaban en aquel pueblecito. Y pensé que me habían denunciado⁹¹.

Il timore che possa trattarsi di una spia non è superfluo. Data la sua condizione di poeta impegnato, non era improbabile che Alberti potesse essere denunciato e consegnato al castello degli insorti agli ordini del comandante Mestre⁹².

Dall'affondo descrittivo della figura misteriosa che sta per avvicinarli, che progressivamente diviene ancora più particolareggiato, si legge quanto segue:

Mientras, la figura del albornoz había dado la vuelta pasando ante nosotros, aún más lentamente y mirándome con mayor insolencia. Estuve por decirle: "Bien. Es usted un espía. Sé que me conoce. Pues intente llevarme". Pero el hombre del albornoz rayado y los cristales negros volvió a pasar por tercera vez, ahora sigilosamente, con andares de gato y misterio. A mí, aunque estaba tranquilo, me latieron los pulsos con angustia. A unos cinco pasos de distancia, el hombre se detuvo. Primero se estiró. Luego, curvándose en una extravagante reverencia, se quitó las gafas.

-Pau!

-No me ha conocido, ¿eh?

-¿Pero no estabas preso? ¿No te habían fusilado?- Y levanté los brazos con asombro.

-¿A mí? No me venga con *manías*. Que me busquen.

[...] Pau era un obrero extraordinario, un pescador, de edad indefinida, que hablaba con un acento duro y difícil, lleno de aspereza. Una lengua de nieto de piratas, lo que todos sus antepasados habían sido.

-La Guardia Civil vino a nuestro molino esta mañana. Pero la sombra de una vieja higuera nos salvó- le dije⁹³.

L'incontro si conclude, efficacemente, con una vena di ironia da parte dell'autore:

- Ahora, vamos al pino- dijo Pau, iniciando el paso. -Allí hay de todo: buena cama, comida... Igual que un hotel.

⁹¹ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 328.

⁹² Julio Mestre Martí, comandante del Reggimento 34 di Barcellona, assunse il comando dell'isola spodestando, tra il 19 e il 20 luglio 1936, il capo supremo del distaccamento di Ibiza, García Ledesma. Cfr. *Rafael Alberti en Ibiza*, cit., pp. 71-72.

⁹³ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., pp. 328-329.

Desviándose de la orilla, nos indicó que lo siguiésemos. Al llegar a los primeros juncos de las dunas, se arrodilló y comenzó a escarbar en la arena. De la boca del hoyo comenzaron a salir albornoces y quimonos de colores. Pau sacó, entre ambas clases de prendas, hasta cinco. Nosotros lo contemplábamos absortos.

-Mire. Este es mi guardarropa. Cada día me recorro la playa con un traje distinto. Y llego hasta las primeras casas de Ibiza. Yo le pregunté a carcajadas:

-Pero, ¿de dónde has sacado todo eso, Pau?

-De los extranjeros que vienen a bañarse por aquí. Nadan... y se quedan desnudos.

-Eres un verdadero artista.

-*Manías!*- contestó.

Cerró las puertas de su armario, dejando dentro también el albornoz violeta y rojo que llevaba, quedándose cubierto con el bañador azul de algún bañista alemán o americano. Treinta metros después, los dos ascendíamos con Pau por la falda del monte, desapareciendo entre los pinos⁹⁴.

Dalla natura intrinseca di questo estratto, sia essa reale o fittizia, si evince una dose di immaginazione romanzesca. Viene da domandarsi: quanto c'è di vero e quanto di inventato nel personaggio di Pau? E, soprattutto: è credibile che rubi indumenti ai turisti nascondendoli sotto la sabbia per poi appropriarsene, e farne sfoggio come se li estraesse da un armadio? Sin dalle pagine prologali, l'autore ha lasciato intendere che il suo racconto non sarebbe stato una rappresentazione fedele della realtà, ma la riproduzione autentica di quel che la memoria gli suggerisce. Ciò, tuttavia, non la rende necessariamente attendibile. Al contrario, Alberti è ben consapevole del fatto che la *memoria de la melancolía* che lo invade, quella che menziona nell'estratto successivo, lo allontana dalla categoria del reale per approssimarlo a un linguaggio in cui il vissuto si ricrea nel narrato.

Sull'onda di questa e altre peripezie, in attesa che le truppe repubblicane sbarchino sull'isola, ci addentriamo ulteriormente nelle avversità a cui fa fronte la coppia, costretta a rimanere nascosta nel bosco del monte Corb Marí per tre settimane. Nel capitolo XI, poi, segue il fallimento di un tentativo di fuga da cui si snoda un'anticipazione del finale

⁹⁴ *Ibid*, pp. 329-330.

dell'avventura *ibicenca* che assume, dal tempo presente, la forma della riflessione. È il momento in cui l'autore si interroga sul fluire degli anni:

Y desde entonces, ¿cuántos años, cuánta memoria de la melancolía nos ha llenado la memoria? ¿Cuántos desde que pusimos el pie en aquel barco de guerra, el Almirante Antequera, que, con el Almirante Miranda, tomaron la isla al comandante sublevado, dejándonos en Valencia para en Madrid seguir la lucha hasta el final –1939–, año en que pudimos alcanzar Francia, y luego la Argentina, y luego Italia, para poder al fin volver a España, una mañana de abril de 1977, después de casi treinta y nueve años de destierro?⁹⁵.

Alberti fa chiaramente riferimento a un altro capolavoro della memorialistica novecentesca: *Memoria de la melancolía* della compagna María Teresa. Non a caso, anche la León impresse su carta il ricordo dell'esperienza *ibicenca*, di modo che le sue pagine e quelle dell'albereto possono leggersi come un reciproco processo di compensazione del ricordo⁹⁶.

Più avanti, nel capitolo XII, l'arrivo degli alleati permette alla coppia di uscire trionfalmente allo scoperto⁹⁷:

[...] dos hidroaviones, rutilantes de sol, recorrían, jugueteando, persiguiéndose, todo el azul del cielo. De sus olas salía de cuando en cuando un escape de puntos luminosos, que al disgregarse se iban convirtiendo en una lenta lluvia de hojas de papel. Sentí como si se me rompieran los pulsos.

–¡Son nuestros! ¡Y tiran proclamas! Hay que hacerse con ellas.

Pau y Escandell desaparecieron monte arriba, volviendo poco después, las manos llenas de hojillas y periódicos.

⁹⁵ *Ibid*, p. 335.

⁹⁶ Nel caso di *La arboleda perdida* Alberti giunge a riprendere letteralmente alcuni passaggi testuali da *Memoria de la melancolía*. In quest'ultimo, la León narra dei giorni di Ibiza alle pagine 267-281. Sui punti di contatto in ambo le opere si vedano A. Jiménez Millán, *Poesía, luz de la memoria: De la arboleda perdida a Memoria de la melancolía, Conciencia activa*, 21, 2003, pp. 175-192; A. Salgado Calvo, *De la arboleda perdida a memoria de la melancolía, Aproximación a Rafael Alberti y María Teresa León*, Barcelona, La mano en el cajón, 1976, pp. 25-30.

⁹⁷ Nell'estratto di testo che segue, Alberti parla dell'arrivo di due idrovolanti. Nel suo apparato di note, basandosi su fonti giornalistiche, Robert Marrast chiarisce che il mezzo era uno soltanto. Allo stesso modo, alla fine del passaggio qui proposto, l'imbarcazione che in un primo momento l'autore chiama *Almirante Antequera* viene poi definita *Almirante Miranda*.

Leímos en alta voz: “¡Ibicencos! Hoy, fecha en que don Jaime I el Conquistador ganó las Baleares para Aragón y Cataluña, catalanes y valencianos reconquistaremos la isla de Ibiza. La escuadra y aviación republicanas vienen a salvaros. No queremos derramamiento de sangre”. Y luego, dirigiéndose al comandante faccioso: “Si a las cuatro en punto de la tarde no se iza en el castillo la bandera blanca, lo bombardearemos y desembarcaremos en la isla”. [...] Poco después, los pescadores me trajeron un fusil y a María Teresa una gran bandera republicana. Así, al frente de la columna, subimos al castillo, abandonado por el comandante rebelde. ¡Cuánta emocionada memoria guardo de todo aquello! Al cabo de tres días, después de haber formado parte del Gobierno provisional de la isla, en el Almirante Miranda desembarcábamos en el puerto de Denia.

En Valencia aún estaba sublevado el cuartel de caballería. María Teresa y yo acabábamos de vivir nuestra primera batalla de la guerra civil: la de Ibiza. Ahora nos faltaba la de Madrid, que duraría más de treinta y dos meses⁹⁸.

Si tratta di un lieto fine esposto minutamente, e quindi diverso dall'anticipazione-riflessione che l'autore ha collocato nel capitolo XI. Un finale che, a immaginarlo, richiama alla memoria *La libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix e, considerata la passione mai sopita di Alberti per la pittura, non è da escludere che pensasse a questa tela nel ricomporre le rimembranze di giorni così lontani.

Molte altre sono le imprese portate a compimento negli anni dai due scrittori. Celebre, ad esempio, è l'evacuazione delle opere pittoriche dal Museo del Prado affinché non vengano distrutte dai bombardamenti⁹⁹.

⁹⁸ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., pp. 337-340.

⁹⁹ Come è noto, grazie al permesso dell'allora capo di governo Francisco Largo Caballero, Alberti e María Teresa si introdussero nel Museo una sera di Novembre del 1936, per mettere in salvo i principali capolavori della pinacoteca. Quando, al rientro dall'esilio, il poeta potrà tornare a visitare le sale del Prado, proverà una grande desolazione nel constatare lo stato in cui versano le opere pittoriche a causa dell'incuria perpetrata negli anni del franchismo. Nelle pagine dell'albereto si fa riferimento, in particolare, alle condizioni di “Las Meninas” e al restauro a cui il quadro fu finalmente sottoposto grazie – ci dice Alberti, confondendosi nuovamente – alla donazione di Mrs. Mendelssohn. In realtà, il denaro messo a disposizione dalla donna era destinato al ritratto di Jovellanos ad opera di Francisco Goya. Fu, invece, come informa Marrast (*Ibid*, p. 1058) il Banco de Bilbao a finanziare la restaurazione della tela di Velázquez. Il racconto albertiano di questo episodio è presente alle pagine 341-435 del capitolo XIII di *La arboleda*. La narrazione della notte in cui il poeta e la sua compagna portarono via i quadri dal museo, invece, apparve per la prima volta sul numero 18 di “El Mono Azul”, il 5 maggio 1937, in un articolo intitolato *Mi última visita al Museo del Prado*. Ritorna, poi, in frammenti, anche in queste memorie.

C'è un altro episodio, tuttavia, relativo alla morte della prima fotografa caduta su un campo di battaglia – la ventisettenne Gerda Taro – di cui Alberti ci consegna un resoconto inedito nel capitolo XIV, quello degli ultimi istanti di vita della donna¹⁰⁰:

Una mañana, muy temprano, del mes de julio de 1937, nos llamaron por teléfono a la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Su secretario, Joaquín Miñana, tocó a la puerta de nuestro cuarto. -Preguntan por vosotros. Hablan de El Escorial. Aquí tenemos -me han dicho-, en un cuarto del hospital, a una muchacha de la que solo sabemos que es fotógrafa. No le hemos encontrado documento alguno. Está muerta. La mató ayer un tanque en la retirada de Brunete. Puede ser que ahí la conozcáis. Si no venís pronto por ella, habrá que enterarla aquí como a una desconocida. María Teresa y yo [...] partimos en seguida para la sierra, sin poder sospechar que aquella fotógrafa iba a ser... ¡No era posible, Dios mío!¹⁰¹

La tedesca¹⁰² Gerda Taro, nome d'arte di Gerta Pohorylle, era giunta in Spagna insieme al compagno, il fotografo ungaro mondialmente noto come Robert Capa, pseudonimo di Endre Enrö Friedmann. Entrambi scelsero la Spagna del '36 per documentare sul campo l'esperienza bellica. Gerda, nello specifico, lavorava come inviata del giornale francese "Ce Soir". Non pochi sono i libri a lei dedicati ma, nessuno di questi dà un quadro esatto della sua morte – sia esso verosimile o meno – quanto quello offerto da Rafael Alberti. Il suo è, di fatto, il punto di vista di chi ne ha vissuto lo choc in prima persona, non una ricostruzione bio-bibliografica. L'io testimoniale albertiano, in questo

¹⁰⁰ Allo stesso episodio dedica alcune pagine accorate María Teresa León, sebbene la sua versione differisca, in alcuni punti, da quella di Alberti. Si veda *Memoria de la melancolía*, cit., pp. 303-306

¹⁰¹ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 346.

¹⁰² Più volte, nell'arco di questo capitolo, Alberti sostiene che Gerda Taro sia "ungara". In realtà, la fotoreporter era nata a Stoccarda, il 1 agosto del 1910, da una famiglia di ebrei polacchi. La sua educazione giovanile fu alimentata dalla cultura ebraica dell'epoca, per poi subire l'influenza della rivoluzione democratica seguita alla nascita della Repubblica di Weimar. A questa ventata di rinnovamento si aggiunse il fermento culturale della società tedesca pre-hitleriana nel campo della letteratura e delle arti, che pure ispirarono la giovane. La tumultuosa biografia della Taro – dalla necessità di nascondere le proprie origini ebraiche a causa della persecuzione nazista all'ingresso, da esule tedesca, a Parigi, sino all'approdo alla guerra civile di Spagna – è stata raccontata in I. Schaber, *Gerda Taro. Una fotografa rivoluzionaria nella guerra civile spagnola*, Roma, DeriveApprodi, 2007.

caso, offre uno sguardo interno, completamente calato nella tragica circostanza dell'accaduto: nel fiore degli anni, Gerda Taro viene travolta da un carro armato amico nella ritirata della battaglia di Brunete il 25 luglio del 1937 mentre prova, Leica alla mano, a immortalare la guerra. Come molti altri artisti dell'epoca, era passata insieme a Robert Capa per l'Alleanza degli Intellettuali Antifascisti. Qui aveva insegnato ad Alberti a stampare e a ingrandire i suoi primi lavori d'arte fotografica, e ne aveva guadagnato l'ammirazione per il coraggio con cui, audace quanto Capa, si arrischiava al fronte:

[...] durante los primeros días del sitio de nuestra capital se presentaron en nuestra Alianza dos seres excepcionales, dos arriesgadísimos fotógrafos, que como sola arma defensiva portaban sus aparatos, que manejaban, veloces y seguros, cual dioses intocables, en la primera línea de fuego de cualquier batalla, o allí en donde cayesen las bombas en Madrid, tomando testimonio de los más terribles incendios, las más catastróficas escenas. Era una bellísima pareja: dos novios, dos amantes, [...] Robert Capa y Gerda Taro. Llevaban en su rostro la alegría del peligro, la sonrisa de una juventud inmortal, dinámica, valerosa, no sé si inconsciente, pero decidida, irresistible¹⁰³.

Il giorno della morte di Gerda, tuttavia, Robert non le è accanto. In Spagna, la ventisettenne compie un percorso indipendente per la sua affermazione come fotoreporter nell'ambito di una professione che, all'epoca, era prevalentemente maschile¹⁰⁴. L'autore del celeberrimo e controverso scatto "Il miliziano morente" poté così salvarsi dall'infausto destino toccato all'amata, lo stesso che lo colpirà il 25 maggio del 1954, in Indocina, attraversando un campo minato. La fine di questa storia privata – imposta da un'altra storia, più grande e collettiva – è così ricordata da Alberti:

Cuando María Teresa y yo llegamos a El Escorial corrimos directamente al hospital para ver si reconocíamos a aquella muchacha fotógrafa muerta en la retirada de Brunete. Cuando nos pasaron a un cuarto

¹⁰³ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 347.

¹⁰⁴ Sullo statuto di Gerda Taro in quanto pioniera del fotoperiodismo al femminile si veda L. B. Arroyo Jiménez, H. Doménech Fabregat, *Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la guerra civil española*, "Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía", 10, 2015, pp. 119-153.

vacío de la planta baja vimos en un rincón, recostada sobre una tarima, tapado casi todo el rostro ensangrentado por unas vendas y el cuerpo por una sábana, vimos –¡quién lo hubiera podido imaginar, Dios mío!– a Gerda Taro, la compañera de Robert Capa [...].

–Llegó aquí ya destrozada –nos dijo, creo, un enfermero– pero aún con vida. Sin anestesia, pues no la teníamos, tuvimos que operarla. Ya no podía hablar. Hizo ademán de pedir un cigarrillo, y mordiéndolo rabiosamente murió en la operación. [...] ¡Qué pequeña se había quedado aquella niña valerosa que se creía invulnerable a las balas! [...] Nos recomendaron un carpintero, el cual podría –tal vez– hacer un improvisado cajón para ella. Y así fue. En poco tiempo cortó la madera, clavándola, y de este modo, dentro de unas pobres tablas sin pintar, pudimos llevar a Gerda Taro desde El Escorial a la Alianza de Intelectuales¹⁰⁵.

Al ritratto di una Gerda passata a miglior vita, si accompagna la descrizione dell'atmosfera apocalittica che regna tutta intorno:

Los pinares ardían durante el trayecto. La aviación franquista bombardeaba todo cuanto salía de la residencia tumbal de Felipe II. Pudimos al cabo llegar ilesos a Madrid, y en el jardín de invierno de la Alianza velamos a Gerda, la pequeña heroína húngara, como si fuese un soldado, lo que real y generosamente había sido en defensa de nuestra República atacada por aquellos mismos generales que le habían jurado fidelidad para defenderla¹⁰⁶.

Gli omaggi dedicati alla fotografa furono numerosi¹⁰⁷. Dopo un primo trasferimento a Valencia, il suo feretro viene portato a Parigi per la sepoltura del 1 agosto 1937, nel cimitero di Père-Lachaise. Una folla immensa prende parte al corteo funebre: in circa duecentomila si adunano per dare l'ultimo addio a una donna esile, ritenuta una sorta di pa-

¹⁰⁵ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 348.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Robert Marrast ne dà un nutrito elenco: "El número 26 de "El Mono Azul" (29 de julio de 1937) publicó un homenaje a la fotógrafa por Vicente Salas Viu; el número 28 (12 de agosto de 1937), un poema de Luis Pérez Infante ("A Gerda Taro, muerta en el frente de Brunete", también en "Hora de España", XVII, pp. 170-171) y un reportaje del periodista argentino Córdoba Iturbure sobre su entierro, el 1 de agosto de 1937, en el cementerio de Père-Lachaise de París, donde Aragon y Jean-Richard Bloch, co-directores del diario "Ce Soir", así como José Bergamín, pronunciaron cada uno un discurso de homenaje" (*Ibid*, p. 1060).

sionaria tedesca. Ed è proprio l'incontro con Dolores Ibárruri a chiudere il capitolo I di questo albero: la guerra è oramai perduta, non resta che la fuga dalla Spagna. Lo sradicamento, di cui Alberti è vittima per trentotto anni, inaugura le pagine iniziali del terzo libro come a volerne marciare il progetto narrativo. Mediante un'istantanea che si colloca fuori dal tempo, l'autore ricostruisce un episodio che nella sua vita è cruciale giacché segna uno spartiacque tra "prima" e "dopo" il conflitto bellico e che, posto all'inizio del testo – sebbene avvenga cronologicamente dopo gli eventi analizzati sino ad ora – lo rende un momento chiave, intorno a cui sembrano gravitare tutte le pagine successive. Lo denota, altresì, il fatto che di questa fuga il gaditano aveva già dato testimonianza anni addietro in un articolo più dettagliato del 21 maggio 1964, intitolato "Passaggio ad Orano" e pubblicato, durante l'esilio a Roma, sulla rivista *Vie Nuove*¹⁰⁸. Nell'*Arboleda perdida*, la rimembranza delle ultime ore in patria è così descritta:

Estábamos ya en los primeros días del mes de marzo de 1939. Todavía en Madrid. Habíamos oído, con grandísima pena, por una radio francesa, la muerte de nuestro grande y envejecido poeta Antonio Machado, en un pueblo del sur de Francia, en Colliure, cerca de los campos de concentración, donde millares y millares de españoles republicanos, sobre todo soldados, comenzaban su destierro en condiciones terribles¹⁰⁹.

È noto che il poeta della generazione del 98, Antonio Machado, si spense poco dopo aver attraversato la frontiera francese, nel tentativo di allontanarsi da una Spagna finita in mano al regime. Meno nota, invece, è la sorte dei molti che cercarono rifugio oltre il confine: ad attenderli – a questo allude Alberti – è la morte nei campi di concentramento¹¹⁰ di-

¹⁰⁸ La copia da noi consultata è conservata presso la Fondazione Rafael Alberti. L'articolo è a pagina 7. La stessa esperienza viene raccontata anche da M. Teresa León nel suo *Memoria de la Melancolía* cit., a partire dalla pagina 363.

¹⁰⁹ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 276.

¹¹⁰ Molto utile, sul tema, è quanto ha scritto A. Geneviève Dreyfus: "España nunca había conocido, durante su larga historia de migraciones, una oleada de emigración tan considerable, por su duración y su importancia, como la de la guerra civil. Tampoco Francia había acogido en su territorio un éxodo tan masivo y repentino como el de los republicanos españoles de 1939. [...] Los campos de concentración de Argelès-sur-Mer y de Saint-Cyprien, en los Pirineos orientales, agrupaban, durante las primeras semanas, a

sposti a poca distanza da Collioure, nelle cittadine di Argelès-sur-Mer e Saint-Cyprien. A dispetto di ciò, si aggiunge che

Madrid todavía aguantaba con entereza, a pesar de la pérdida de Cataluña y de que casi todo el Gobierno de la República, con el presidente Manuel Azaña a la cabeza, se encontrase ya fuera de España. Pero el doctor Juan Negrín había vuelto con ánimos de seguir la guerra, [...] antes de proseguir, tengo ahora que contar que unos días anteriores a la aparición del doctor Negrín en nuestra capital, se me había presentado en mi casa el ministro consejero Carlos Mora Lynch, gran amigo de Federico García Lorca y mío, quien sin más preámbulo, muy suavemente, con su pálido acento chileno me dijo:

-Mi hijito. Todo esto ya está completamente perdido. Aquí en Madrid se está preparando un gran levantamiento. La situación es pésima, insostenible. Y vosotros corréis un gran peligro.

-Oyeme, Carlos -le dije-. Aunque corramos ese gran peligro, nosotros jamás nos meteremos en ninguna embajada.

-Está bien. Pero si tú me quieres dar los nombres de algunos amigos tuyos que puedan presentarse allí, nosotros los recibiremos. Pero tengo la orden de mi Gobierno de que sean pocos y solamente intelectuales. Entonces yo le respondí, visiblemente molesto:

casi los dos tercios de los internados, en unas condiciones extremadamente precarias. [...] El número de refugiados que sucumbieron durante los primeros meses de internamiento todavía es difícil de calcular debido a la falta de investigaciones monográficas suficientes para cuantificar las muertes ocurridas en los distintos campos, pero, sin duda, la cifra se sitúa en varios miles. [...] La mayoría de los refugiados españoles conservan en la memoria la misma imagen del internamiento y coinciden en recordar la tristeza y la monotonía de los días, la desesperación y la inquietud que les destruían física y moralmente. [...] El presidente del Sindicato de Iniciativa de Argelès se lamentaba, al ministro del Interior, de los 'sacrificios' impuestos a los habitantes de la zona por la presencia del campo. En nombre de los 'habitantes de la playa de Argèles, buenos franceses, buenos contribuyentes, buenos servidores de la Humanidad mientras no se sientan explotados', dicho presidente preguntaba: '¿Se nos va a privar del aire puro para satisfacer a los españoles venidos de no se sabe dónde y no se sabe por qué?'. Paralelamente se multiplicaban los gestos de solidaridad: diversos comités de ayuda a los refugiados trataban de hacerles llegar ropa, comida y objetos necesarios para la vida cotidiana. La prensa reflejaba esta diversidad de opinión. La de izquierda denunció rápidamente la superpoblación, la falta de condiciones, la vida y la muerte en los campos. 'Le Populaire' del 14 de febrero habla del 'presidio de Argelès' en los siguientes términos: '¿Habrà que esperar que las pleuresías y las congestiones pulmonares hayan asesinado entre 10.000 y 20.000 soldados de la libertad diezmados por las bombas italianas y los obuses alemanes para tomar, por fin, las decisiones indispensables?'. En su primer artículo sobre los campos, el 12 de febrero, 'Ce Soir' incluía el siguiente titular: 'En Argelès-sur-Mer no mata la metralla, sino el hambre, la fiebre y el frío'. 'L'Humanité' denunciaba, el 16 de febrero, el 'odioso escándalo de los campos de concentración' (El exilio de los republicanos españoles en Francia, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 21-70).

-Si eso, Carlos, es verdad, tu Gobierno me parece muy injusto en este caso, porque vuestra embajada ha tenido durante toda la guerra tres o cuatro grandes edificios abarrotados de *quintacolumnistas*, que pueden salir para asesinarlos en cualquier momento, y nosotros lo hemos respetado¹¹¹.

Carlos Morla Lynch, scrittore e diplomatico cileno, negli anni precedenti la guerra civile era stato un assiduo frequentatore delle *tertulias* organizzate nella capitale dalle più note personalità del momento. La casa in cui abitava, nel quartiere di Salamanca, era a sua volta divenuta il ritrovo letterario di tutti i giovani membri della Generazione del 27 tra la dittatura di Primo de Rivera e lo scoppio della guerra civile¹¹². A partire da questo momento, Carlos Morla trasforma l'ambasciata cilena a Madrid in un rifugio per i perseguitati di ambo i bandi, al punto che fino a quattromila persone gli dovettero la vita, tra questi: lo scrittore falangista Rafael Sánchez Mazas e la famiglia del presidente Manuel Azaña. È nella medesima ambasciata che Alberti si rifiuta di nascondersi, sottolineando quanto il luogo abbia rappresentato una via di scampo anche per i *quintacolumnistas*: i madrileni che sostenevano, clandestinamente e con diversi mezzi militari, le quattro colonne dell'esercito fedeli a Franco che minacciavano la capitale, favorendo in tal modo l'ascesa del dittatore¹¹³. Alberti lamenta altresì il fatto che il governo cileno sia disposto a dare asilo esclusivamente agli intellettuali¹¹⁴, decisione rite-

¹¹¹ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 277.

¹¹² C. Morla Lynch ha dato testimonianza del fervido ambiente letterario di quegli anni e, in particolare, dello stretto legame che intrecciò con Lorca nella prima parte delle sue memorie *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo (1928-1936)*, Madrid, Aguilar, 1957.

¹¹³ Gli anni dalla guerra civile in poi sono stati raccontati nella seconda parte delle memorie di C. Morla Lynch: *España sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano*, Madrid, Renacimiento, 2008.

¹¹⁴ Sebbene fossero queste le intenzioni, coloro che giunsero in Cile in cerca di rifugio non furono gli intellettuali, bensì un alto numero di operai. A riguardo, Dora Schwarstein ha scritto quanto segue: "La noticia de la llegada del contingente republicano despertó gran inquietud en la prensa diaria, y la opinión pública general. El Ministerio de Relaciones Exteriores inmediatamente declaró que se trataba de la aceptación de un número reducido y con criterios selectivos, principalmente vascos y catalanes para actividades pesqueras, que no implicarían competencias con el mercado local. [...] Para los profesores e intelectuales la negativa era rotunda, se los equiparaba con los prestamistas y especuladores y para ellos las puertas estaban cerradas. [...] hay que hacer notar que la emigración republicana a Chile fue la de menor número de intelectuales y profesio-

nuta in netta contraddizione con la volontà di aiutare i membri della quinta colonna. La sera di questo stesso giorno incontra, per l'ultima volta, l'amico e poeta Miguel Hernández che "me soltó con violencia, apenas escuchado el mensaje de Morla: –¿Cómo me voy a meter yo en una embajada? Si esto terminara, me iría andando a mi pueblo"¹¹⁵. La scelta dell'autore di *El rayo que no cesa* lo porterà prima alla prigionia e poi alla morte, a soli trentuno anni, in un carcere franchista di Alicante. Due giorni dopo, dalla nuova (e provvisoria) sede della resistenza fissata a Elda, Alberti viene a sapere che il colonnello Segismundo Casado ha annunciato un colpo di stato contro il Governo della Repubblica:

El primer acto del gobierno casadista fue fusilar a los mejores jefes de la defensa de Madrid, entre los que se encontraban los coroneles Barceló y Ascanio, con el joven jefe de brigada Juan Morillo... No muy distante de Elda, en donde acabábamos de instalarnos, comenzaron a funcionar las ametralladoras de la quinta columna que se adhería a Casado, [...] ¿Qué hacer? El peligro de caer prisioneros de los casadistas aumentaba, era inminente. Ya no había adónde ir. Con María Teresa me eché a andar entonces por un camino, pensando huir hacia Granada. Allí no habíamos estado nunca. ¡Oh, desesperada ingenuidad! No nos conocerían. Pero de pronto, mientras caminábamos a la aventura, se paró un automóvil en el que iba el general Hidalgo de Cisneros.

–¿Adónde vas por aquí?

–Pues... a Granada- le respondimos medio en broma.

–¿A Granada? Estáis locos. Subid aquí conmigo.

[...] Llegamos a Monóvar, un pueblo en donde nunca habíamos estado. Allí en las afueras, bajo un manchón de olivos, vimos a unos soldados tumbados a la sombra. Encontramos, con sorpresa, el coronel Antonio Córdón y junto a él al ministro del Aire, Núñez Maza, ambos militares de carrera. Los dos se hallaban cerca de un pequeño avión, un Dragón¹¹⁶.

È questo il momento in cui Alberti e María Teresa – anche grazie all'influenza di Núñez Maza, all'epoca comandante dello Stato Maggiore

nales de toda América, con una alta proporción de artesanos, como zapateros, herreros y carpinteros" (*Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 39-40). Sul tema si veda anche V. Lloréns, *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976.

¹¹⁵ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 278.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 278-279.

delle Forze Aeree repubblicane – lasciano la propria terra: un distacco che sentono come emergenziale, temporaneo, e che invece si tramuterà in un peregrinare di cui, almeno la scrittrice, non vedrà mai il lieto fine. Al rientro della coppia in Spagna, nel 1977, María Teresa sarà già ammalata di Alzheimer e non riconoscerà, pur avendoli decantati nel suo *Memoria de la melancolía*, i luoghi della patria.

Della sequela di eventi cominciati con la fuga improvvisata e che li condurrà ad Orano, continua a raccontare Alberti:

Yo no sabía adónde íbamos. Al piloto lo conocían los militares. De pronto apareció el Mediterráneo. Nos estaba esperando la flota de Mussolini, que nos circundó el avión con balas luminosas... Íbamos volando a ciegas. Queríamos ir a Argelia. Pero el piloto sabía menos que nosotros. [...] al fin, cuando solo quedaba gasolina para no muchos minutos de vuelo, vimos una playa y cerca un aeródromo, en cuyo centro se destacaba sobre el pasto verde de la pista, un gran letrero que decía: Orán. Bajamos, paralizado el corazón. Como todos llevábamos armas, algunos pistolas y metralletas, un oficial francés, con no muy buenos modales, nos las quitó. Era una tranquilidad. ¿Adónde íbamos con ellas? Inmediatamente acercaron al avión un camión del Ejército y nos condujeron hasta un lejano hangar en donde nos dejaron, cerrando bien las puertas. No podíamos adivinar qué iba a ser de nosotros¹¹⁷.

Ora accelerando il ritmo narrativo, ora rallentandolo, l'attesa che aleggia in queste righe è presto interrotta da un colpo di scena:

Pero de pronto, las pesadas puertas se abrieron. Y apareció, deslumbrada, a contraluz, una figura en sombra, que reconocimos en seguida: era Dolores Ibárruri, "La Pasionaria", que había llegado en un avión igual al nuestro. Poco después, con otras personas que conocíamos poco, llegó también la secretaria de Dolores, Irene Falcón. "A lo mejor –dijo Núñez Maza–, ahora que estamos todos juntos, nos pueden trasladar estos franceses al África española, que no está nada lejos y en poder de Franco"¹¹⁸.

L'apparizione de la *pasionaria*, carismatica personalità del partito comunista spagnolo (PCE) fin dagli anni trenta e suo segretario in esilio

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 279-280.

¹¹⁸ *Ibidem.*

dal 1942 al 1960, rappresenta non solo una svolta inattesa nello sviluppo della trama di queste memorie, ma anche un finale a effetto:

Pero por la raya de luz de abajo de la puerta que nos custodiaba comenzaron a deslizarse pequeños papeles, en los que en uno estaba escrito en español: "Camarada Dolores, queremos, por favor, que nos dejes tu autógrafo". Nadie en un trance como aquel ha recibido una firma más gloriosa¹¹⁹.

La venerazione di cui godeva Dolores Ibárruri, d'altronde, la rese il simbolo non solo della resistenza repubblicana ma anche dell'antifascismo europeo, la voce grazie alla quale divenne celebre lo slogan di propaganda "No pasarán". Al suo ritorno in Spagna, con la caduta del franchismo e la transizione democratica del 1977, la *pasionaria* fu eletta deputata in parlamento. Le sue lotte, i discorsi tenuti in pubblico, le sue capacità persuasive tornano nel capitolo XXII. In queste pagine, il gaditano narra del suo primo incontro con la donna avvenuto molto prima dell'insurrezione del 18 luglio, mentre dà un *recital* in una libreria madrilenà. È qui che Dolores gli si avvicina e, nel ricordarlo, l'autore ne tratteggia un potente ritratto da cui erompe non solo la sua bellezza, ma anche l'attività politica e la fama che ne derivò:

Al terminar, se me acercó para saludarme y felicitarme una bellísima mujer, con aspecto de obrera, pero de una distinción especial: era Dolores Ibárruri, [...] Y ya, luego la encontré siempre en todas partes: en la campaña del Frente Popular, [...] y, sobre todo, durante la guerra. Y era siempre, en todo momento, "La Pasionaria", por su aire de Dolorosa española, que hablaba con honda y estremecida voz, como si se arrancase los puñales que le atravesaban el pecho. Porque la pasión de Dolores era la pasión de todo el pueblo español que gritaba con ella, que se hacía más profunda en su garganta de madre, de mujer, siempre abierta al abrazo o al grito y al estruendo de la lucha. No ha existido heroína popular más admirada y cantada por los poetas, grandes, medianos, chicos, y simples, en todos los idiomas. Desde Neruda y Miguel Hernández hasta la copla y el romance anónimos surgidos desde el fondo de las trincheras en los días de nuestra guerra civil. No sé si alguien ha intentado recoger en libro toda la poesía, toda la inmensa corona de flores admirativas tejidas en torno de esta mujer, cuya presencia ha

¹¹⁹ *Ibidem*.

creado siempre la fe, el entusiasmo, el valor, el arrebatado, tanto en pleno aire, a cuerpo limpio, como en lo más profundo de la tierra, allí, en las entrañas de las minas, cuando Dolores hacía la huelga de hambre con los obreros. Yo la he querido siempre [...] ¹²⁰.

Come è evidente, l'esemplarità del personaggio *pasionaria* non si esaurisce nel capitolo incentrato sulla fuga: nella composita memorialistica albertiana il privilegio dell'interazione con l'altro si pone in continuità con il concetto di *self strategy*. Scegliere di raccontare la propria storia implica non solo la volontà di dare un significato agli eventi passati, ma anche di imprimergli un valore. Tale valore è necessario affinché si stabilisca un asse comunicativo con il futuro lettore, con l'*audience* a cui, spesso, si mostra solo una fetta dei ricordi posseduti, che possa inserirsi in una cornice narrativa funzionante ¹²¹. Non si dimentichi che al tempo della redazione di questo terzo libro la notorietà di Alberti è riconosciuta e gode di un pubblico unanime, motivo per cui l'autore punta a essere letto ammantando, in un certo senso, il proprio io autobiografico del fascino del combattente che, a sua volta, si fa rappresentativo di un'intera collettività. Pertanto, non si è più di fronte alla verità di un io – come quella del primo libro – in gran parte ripiegata sul racconto conforme alla vita passata e più in linea col patto di Lejeune, ma si è dinanzi a una struttura del discorso rifunzionalizzata, sorretta da un'impalcatura narrativa ascritta ai caratteri della finzione che altera il rapporto tra testo e fuori testo. Di conseguenza, come ha ben sintetizzato Kay Sibbald, gli io autobiografici “not only tell the story of their lives, they must present the self strategically, in an attempt to persuade their readers that they are, in some way, admirable persons” ¹²².

Dopoguerra (1940-1975)

Il travaso costante da un'epoca all'altra segna l'avvio del capitolo XVIII. Nel tempo presente della scrittura, l'Alberti ottuagenario è nuo-

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 393-394.

¹²¹ È quanto sostiene R. Pope, secondo cui “el pasado escrito es siempre vuelo creativo y selectivo” (*El recuerdo de la memoria en la autobiografía de Alberti*, “Bulletin of Hispanic studies”, 85, 2, 2008, p. 232).

¹²² K. Sibbald, *Rafael Alberti's La arboleda perdida: Autobiography as Social Situation*, “Re-vista Canadiense de Estudios Hispánicos”, 24, 1, 1999, p. 155.

vamente in viaggio, stavolta da Madrid a Marsiglia, per tenere una lezione di poesia a una classe di studenti francesi. È questa occasione, redatta in corsivo come per le altre da cui il passato si dirama, che gli consente la possibilità di un nuovo affondo nei giorni che furono. Il porto di Marsiglia era stato, infatti, il luogo da cui a bordo del *Mendoza*, il 10 febbraio del 1940, Alberti e María Teresa avevano lasciato l'Europa alla volta del Sud America. La Seconda Guerra Mondiale era scoppiata. Da questo momento in poi la *ville lumière* si trasformava sempre più in una città pericolosa per gli esuli spagnoli:

Casi un año permanecí en París, teniendo que abandonarlo cuando los alemanes rompieron la Línea Maginot y comenzaron su avance hacia la capital francesa. Pero mientras, ¿qué había hecho yo, qué habíamos hecho en París durante todo ese tiempo? [...] fuimos admitidos, después de probar nuestra voz, como locutores de Paris-Mondial, cuyas emisiones radiales iban dirigidas a América Latina. El director de estas emisiones era monsieur Fraisse, [...] Pero una muy inesperada noche, M. Fraisse nos llamó a su despacho a María Teresa y a mí. La Francia de aquellos bochornosos y desdichados días había enviado a España, como embajador ante Franco, al mariscal Pétain. Al poco tiempo, le comentaron al propio mariscal que la radio francesa estaba llena de rojos españoles, algunos conocidísimos, como nosotros. Fuimos llamados inmediatamente al despacho de nuestro pobre M. Fraisse, al que sentimos susurrar, casi entre lloros:

-Vuestro trabajo como locutores es excelente, mis queridos amigos pero... *c'est le maréchal... Vous comprenez?*

-Sí, señor Fraisse –le respondimos–. Estamos muy contentos de ser puestos en medio de las calles de Francia por vuestro noble mariscal. Y en la tercera clase de un barco francés que salía del puerto de Marsella llegamos, unos veinte días después, a Buenos Aires¹²³.

La rottura della linea Maginot – un complesso integrato di fortificazioni ancorate al terreno (ostacoli anticarro, mitragliatrici) che si estendeva dal nord-est della Francia al canale della Manica – in realtà non è mai avvenuta. L'offensiva dell'esercito tedesco, cominciata il 10 maggio del 1940 – quindi tre mesi dopo la partenza della coppia – puntava innanzitutto alla conquista del Belgio. Di qui, successivamente, l'esercito marciò verso Parigi evitando, in tal modo, i sistemi di difesa della

¹²³ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., pp. 366-368.

linea¹²⁴. Lo stesso Alberti, alla fine del primo paragrafo della pagina successiva, in merito al suo lavoro per radio Paris-Mondial afferma: “Recuerdo que la noche de nuestra representación para América Latina hubo una fuerte y ruidosa alarma aérea. Los alemanes rondaban París, pero sin bombardearlo”¹²⁵. Nonostante il confuso avvicendamento di ricordi, apparentemente scollegati gli uni dagli altri, è evidente l’emergere di un timore preciso: seppur non ancora avvenuta, l’avanzata tedesca è prossima e l’unica via di salvezza di fronte all’incertezza del futuro è costituita dall’addio al continente europeo. Il licenziamento dall’incarico ricoperto presso la radio parigina costituì, pertanto, uno dei fattori scatenanti di questa decisione, che rabbuiò ulteriormente lo stato d’animo del poeta¹²⁶. Si aggiunga, a ciò, la pressione dovuta alle politiche di detenzione e persecuzione nei confronti degli stranieri di quello che di lì a poco sarebbe stato il governo Vichy di Pétain¹²⁷. Ne conseguì un amalgama di sentimenti che, ben presto, assunse la forma di un disagio latente da cui spiccherà il volo la colomba che abita i versi tra i più celebri della poesia di Alberti. Un moto di speranza il cui slancio percorrerà, per anni, i cieli più disparati:

En Francia no había escrito aún ninguna poesía. [...] Pero una de aquellas noches, de las más solitarias, en mi estudio de la radio pari-

¹²⁴ Cfr. l’apparato di note offerto da R. Marrast alle pagine 932 e 1069.

¹²⁵ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 367.

¹²⁶ Nell’ambito dei numerosi andirivieni tra presente e passato, Alberti aveva reso noto l’episodio del licenziamento già a partire dal primo libro (1902-1917) della *arboleda perdida*: “Milagrosamente, y por tercera vez en cuatro años, salvo la vida. El Mendoza, en su última travesía a Buenos Aires, me libra de las manos del “noble” maréchal, entregador a Franco de tantos buenos y confiados españoles” (*Ibid*, p. 63).

¹²⁷ Il generale Philippe Pétain, dopo essersi distinto per il suo operato nella Prima Guerra Mondiale, nel 1939 fu ambasciatore nella Spagna di Franco e, successivamente, a capo del regime Vichy, in Francia. In tal modo, pose fine alla terza repubblica e installò l’État français (1940-1944) del quale si autoproclamò capo indiscusso. Ancor prima dell’istaurazione del nuovo governo, migliaia di repubblicani spagnoli fuggiti dal proprio paese erano stati internati in campi eufemisticamente definiti *centres d’accueil* o *centres d’hébergement*. L’aspirazione di Pétain era quella di creare una Francia rigenerata, libera dalla presenza degli stranieri, in cui la società avrebbe avuto il primato sugli individui e il carattere una rilevanza maggiore rispetto all’intellettualismo e alle élite professionali. Si retrocedeva, in tal modo, a una Francia rurale in cui, secondo il maresciallo, risiedevano i valori della nazione e l’essenza del francese ideale. Per tutti questi motivi, con l’avvento del regime Vichy il motto *liberté, fraternité, légalité* venne sostituito dai concetti morali di *travail, famille, patrie*. Cfr. M. Curtis, *La Francia ambigua*, Milano, Corbaccio, 2004, pp. 118-204.

sina, poseído de no sé qué extraños impulsos, comencé a escribir una canción, cuyo comienzo era: *Se equivocó la paloma. / Se equivocaba. / [...]* No comprendía yo cómo en aquel sumergido estado de angustia en que me hallaba me había podido salir una canción como aquella. La leí, la releí, no hallándole ni el más remoto rastro del estado que me invadía. Era un misterio su aparición. Abriéndose vuelo entre los cielos y campos de muerte que arrastraba conmigo, aquella paloma había llegado hasta mis manos, traspasándola con aire de escritura a una hoja blanca de papel que tenía sobre mi mesa. [...] Aquella paloma de mis noches de guerra parisinas había comenzado su vuelo, pero todavía a ras de los tejados argentinos. [...] la paloma adquirió verdadera altura cuando en Roma, durante el homenaje que se me hacía en un teatro, otro compositor argentino, Bacalov, la oyó acompañada a la guitarra, en la voz de una bella muchacha, Deisi Lumini. Bacalov pidió permiso para orquestarla, ofreciéndosela en seguida al gran cantante italiano Sergio Endrigo, que la estrenó con éxito ruidoso en un festival de Sanremo. Y desde entonces la paloma, equivocándose siempre, remontó todos los aires, ya traducida al alemán, en la voz de Milva, y en su idioma original en la de Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez, Ana Belén, Nuria Espert, Monserrat Caballé... Hasta una vez, en Pekín, la oí cantar en chino por una vocecita que salía como de la corola de una flor de suavísimos tonos¹²⁸.

Alla genesi e al successo¹²⁹ riscosso dal componimento *La paloma* è seguita una altrettanto cospicua schiera di studi critici che ne hanno tentato l'interpretazione¹³⁰. Nessuno di questi, tuttavia, come conferma lo stesso autore, sembra cogliere a fondo il segreto alla base di quel volo sbagliato, figlio di un orientamento impossibile ora che la bussola interiore dell'io lirico è venuta a mancare. Un'incognita, dunque, la cui

¹²⁸ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., pp. 366-369.

¹²⁹ La versione italiana in musica de "La paloma" ("La colomba") ad opera del compositore argentino Carlos Gustavino, cantata da Sergio Endrigo e oggi considerata un classico, non venne proposta a Sanremo, ma incisa sul vinile 33 giri intitolato *Endrigo* in cui figura il brano "Canzone per te", con cui l'artista vinse effettivamente il festival nel 1968. A ogni modo, la prima pubblicazione del singolo "La colomba" avvenne nello stesso anno, ma nel 45 giri come lato A della canzone "Anch'io mi ricorderò". Sul retro della copertina è riportato il testo in spagnolo della poesia "Se equivocó la paloma". Cfr. L'archivio dedicato alla Discografia Nazionale della Canzone Italiana: http://discografia.dds.it/scheda_titolo.php?id=597 (L'ultima consultazione è del 27 maggio 2020).

¹³⁰ Ricordiamo, tra i molti, quello di M. Mayoral secondo la quale l'incipit della poesia allude "a una de las más horribles catástrofes que pueden suceder a la humanidad: la destrucción del instinto" ("*Se equivocó la paloma*", de Rafael Alberti, *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1982, p. 344).

chiave esplicativa si è come smarrita nelle pieghe della guerra, e della storia:

Ahora, “La paloma”, desde hace tiempo, es motivo de toda clase de interpretaciones: desde las más desatinadas hasta otras difíciles, analíticas, críticas, estructurales, queriendo desentrañar el misterio de su equivocación, de su alto vuelo amoroso en busca siempre de su propio secreto¹³¹.

In seguito al trasferimento in Argentina, Alberti potrà tornare in Europa solo nel 1950, come delegato del II Congresso mondiale della Pace programmato in Gran Bretagna¹³², a Sheffield, dal 13 al 19 novembre. Siamo nel capitolo XXVI. Il legame con il vecchio continente rappresenta una ferita ancora aperta, al punto che l'autore non manca di ricordare, ancora una volta, quanto è accaduto dieci anni prima:

Los campos de concentración de Francia y África seguían llenos de nuestros soldados, de nuestras mujeres y niños, tan solo por el crimen de haber sido los primeros héroes en la lucha contra el fascismo internacional, que no ya solo acababa de apuñalar a la República Española, sino que se expandía, como una lava de muerte, por todas las ciudades y campiñas del continente europeo¹³³.

In terra inglese, quella del “gobierno laborista de *mister Attlee*”¹³⁴, lo accompagna José Bergamín. I due artisti sono attesi da amici ispanisti nelle università di Cambridge e Oxford, invitati in qualità di conferenzieri. Tuttavia, nell'aerodromo di Northold, verranno trattenuti e perquisiti dagli agenti di Scotland Yard. Un detective, in particolare,

me revolvió de arriba abajo el equipaje, desventrándomelo todo, poniéndolo imposible, sacando fuera, de entre mis calzoncillos y camisas, algunos ejemplares de mis libros de versos [...] después de entregarme mis originales me pidió le enseñara todo canto tuviese en los bolsillos. No debió de satisfacerle mucho mi autorregistro, pues, luego

¹³¹ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 369.

¹³² Il resoconto di questa esperienza, con scarse varianti, è presente anche nel testo *Mi viaje a Inglaterra* (1950), *Prosas encontradas*, cit., pp. 311-320.

¹³³ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 414.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 415.

de mostrarle la cartera y el cuaderno de direcciones, me registró él con sus propias manos, convencido sin duda de encontrarme, tal vez en el hoyo de una axila, alguna misteriosa bomba atómica de fabricación... uruguaya. Terminada tan fina y sutil tarea me entregó un estrecho papelito amarillo en el que decía que por el artículo primero –es decir, sin más explicaciones– no se me consentía la entrada en el Reino Unido, en la gran patria de Shakespeare, de Cromwell y el Gobierno socialista de *mister Attlee*¹³⁵.

Il doppio riferimento al primo ministro inglese e all'epoca presidente del partito laburista Clement Attlee innesca non solo il ricordo passato della lotta ai regimi, ma si accompagna all'amara considerazione di quanto, nel vecchio continente, seguiti ad aleggiare un'atmosfera di sospetto. La resistenza delle autorità britanniche, di fatto, è alimentata dall'arrivo massiccio di militanti comunisti a cui, per ragioni politiche legate al contesto della guerra fredda, negherà l'ingresso in paese:

¡Oh, pobre *mister Attlee*! Yo me acordaba, durante aquella noche que nos hicieron pasar sentados en una mala silla, que fui su acompañante, su guía por los heroicos frentes de Madrid, nuestra capital de la gloria. Y me acordaba también cómo con su acompañante, la diputada laburista Ellen Wilkinson, en una fiesta del teatro Español a la que con ella fue invitado, pedía a voz en grito a nuestros combatientes: “¡Resistid! ¡Resistid!”, pues el poder para él y los de su partido lo consideraba muy próximo, y la ayuda, entonces, de su país y su Gobierno a la República Española la salvaría de la muerte a manos de Franco, Hitler, Mussolini. ¡Resistid! ¡Resistid! Dos españoles de esa resistencia estábamos llamando a los umbrales de su casa, ¿y cuál fue su acogida? ¿Era esta la nueva luz que yo esperaba a mi regreso a Europa?¹³⁶.

La discutibile ospitalità riservata dal governo laburista – capeggiato dallo stesso politico che anni addietro aveva incoraggiato il popolo spagnolo contro il fascismo – e, in aggiunta, il fermo imposto a molti altri dei delegati al congresso che sarebbero giunti di lì a poco¹³⁷, scatenerà

¹³⁵ *Ibid.*, p. 417.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Tra questi Pablo Picasso, un elevato numero di repubblicani spagnoli, il membro del partito comunista italiano Giuliano Pajetta, trecento italiani in viaggio dal canale della Manica e il presidente del Consiglio dei Ministri della Repubblica spagnola in esilio José Giral Pereira. Molti furono, dunque, i visti d'ingresso negati agli “indesiderati” dal go-

la reazione del Comitato Polacco della Pace: nell'arco di cinque giorni, la sede del congresso verrà spostata da Sheffield a Varsavia dove, dal 16 al 22 novembre del 1950, il congresso avrà luogo.

A questa altezza del libro terzo de *La arboleda*, pochi altri sono i riferimenti a fatti di carattere storico che, in un modo o nell'altro, influenzarono il vissuto di Alberti e che si ripercuotono tra le pagine del suo narrato. Di questi, va menzionata certamente l'ascesa del peronismo a causa del quale, dopo oltre vent'anni, l'autore è obbligato a lasciare anche l'Argentina che, a suo modo, aveva imparato ad amare. Nel capitolo XXVIII, Alberti accenna alle ripetute perquisizioni di casa propria, alla reclusione di Miguel Ángel Asturias, all'urgenza di fuggire nuovamente da una politica avversa¹³⁸.

Y fue el día 28 de mayo de 1963 cuando, por fin, con mucho más pesar que alegría en el corazón, dejamos Argentina después de haber per-

verno laburista britannico, che così definiva i delegati giunti sull'isola per prendere parte al Congresso. A riguardo, M. Aznar Soler scrive: "Naturalmente, la crítica [de Alberti] se realiza desde la indignación de un republicano español que es militante comunista y que juzga errónea, mezquina y miserable esa actitud timorata de la socialdemocracia europea y del laborismo británico, vicarios de la política internacional norteamericana. [...] En cinco días, los que mediaban desde la prohibición en Sheffield, las autoridades políticas y los trabajadores polacos realizaron un esfuerzo sobrehumano para acoger al Congreso, en el que estuvieron representados ochenta países de todo el mundo a través de dos mil sesenta y cinco delegados, entre los cuales había escritores y poetas (116), profesores universitarios (124), artistas (68), científicos (49), periodistas (67), eclesiásticos (72), políticos y parlamentarios (59), obreros (341) y campesinos (57), entre otras muchas profesiones" (*Guerra fría y exilio republicano de 1939: los Congresos Mundiales por la Paz de Wrocław (1948), Varsovia (1950) y Viena (1952)*, "Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles", 19, 2017, pp. 27-28).

¹³⁸ In merito alla nascita del peronismo, D. Schwarzstein scrive che "impactó de manera muy negativa sobre los refugiados españoles, quienes le encontraban demasiadas afinidades con el franquismo. A esto se sumó la relación peculiar que el nuevo gobierno estableció con la España franquista. Los vínculos establecidos entre el régimen de Franco y el de Perón durante esos años hizo que la diplomacia del régimen franquista decidiera centrar su actividad propagandística en la Argentina y utilizarla como medio para obtener el reconocimiento de otros países. La consecuencia fue un estricto control de las actividades de los exiliados republicanos por parte de las autoridades españolas que trataban de evitar por todos los medios a su alcance que un clima adverso cobrara aún más fuerza en la opinión pública argentina" (*Entre Franco y Perón*, cit., p. 169). Quanto alla detenzione di Miguel Ángel Asturias, questa avvenne dopo la caduta del governo di Arturo Frondizi a cui seguirà, tra gli alti e bassi del peronismo, quello di José María Guido. Fu il governo di quest'ultimo a decretare l'arresto dello scrittore per essersi schierato in difesa della Rivoluzione Cubana.

manecido en ella casi más de veinticuatro años, [...] Era muy triste e inquietante partir de Argentina, perdidos ya la tranquilidad y el gusto entusiasta por el trabajo, tantos años de creación literaria, de nostalgia española, de luchar por aquellos que aún continuaban en las cárceles del régimen, de ilusionada incorporación al proceso democrático argentino, después de los últimos años de descalabro peronista, de corrupción de un régimen, desaparecida la esperanzada estrella de Evita Perón, que supo establecerse dentro de los pantalones de su nada valiente general, dejándoselos vacíos con su temprana muerte¹³⁹.

L'ultimo capitolo del libro terzo, il XXXIV, chiude questa ampia *tranche* di memorie con un pensiero rivolto al Caudillo "inmoribile"¹⁴⁰. L'imperituro Franco era balzato agli onori della cronaca per il processo contro sedici militanti dell'ETA (Nazione basca e libertà), accusati della morte di un commissario di polizia, avvenuta nel 1968. Nel corso del processo, svoltosi a Burgos dal 28 novembre al 9 dicembre del 1970, sei dei rappresentanti della formazione politico-militare vennero condannati a morte. Alberti ci consegna i nomi di tutti loro: "Se llamaban Izko, Uriarte, Larena, Gorostidi, Onaindía y Dorronsoro. Yo me apresuré a escribir un breve poema –"Condena"– en el que predecía que si los mataba ellos serían los seis clavos de su caja [...]"¹⁴¹. Le pressioni della stampa internazionale e del Pontefice Paolo VI piegarono la volontà del Generalissimo, che concesse l'indulto ai sei guerriglieri baschi comunicandolo durante l'usuale messaggio natalizio¹⁴². Il componimento albertiano, invece – ennesima prova di una voce sempre pronta a levarsi alta, tendente a la *espada* – godette di una diffusione capillare presso la stampa estera e riuscì, nonostante la censura, a circolare clandestinamente anche in Spagna¹⁴³. A seguire, i primi versi di "Condena", diretti al Caudillo:

Si los condenas a muerte,
si los matas,
ellos serán los seis clavos

¹³⁹ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 426.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 458.

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² Cfr. ancora l'apparato di note offerto da Marrast, p. 1094.

¹⁴³ Il testo verrà poi incluso nell'edizione bilingue della silloge *Disprezzo e meraviglia*, pubblicata a Roma nel 1972 e curata da I. Delogu.

de tu caja,
 los seis clavos de tu vida,
 los últimos, si los matas.
 [...] ¹⁴⁴.

Sebbene, è evidente, il declino di Franco è vicino e la perdita di consensi in netto aumento, dovranno trascorrere ancora cinque anni prima della sua morte, e sette dal tanto agognato ritorno di Alberti in patria. Il 27 aprile del 1977, a transizione democratica avviata, il gaditano lascia la sua casa di Roma a via Garibaldi 88, nel quartiere di Trastevere, e atterra finalmente all'aeroporto di Madrid-Barajas. A settantaquattro anni, insieme alla moglie Maria Teresa, alla figlia Aitana e a un volpino, Chico, adottato nella capitale italiana, il poeta dell'esilio per eccellenza si prepara a una nuova stagione della vita. Ancora molti saranno i viaggi, gli incontri, i tuffi nel passato, i ritratti di amici e artisti che l'estro creativo dell'autore consegnerà, con la prosa poetica che lo contraddistingue, ai libri quarto e quinto delle sue memorie.

Conclusioni

Gli estratti di testo della *arboleda* che abbiamo analizzato rappresentano un'intricata sovrapposizione di esperienze vissute, rimembranze, dati storici, letteratura. Si tratta di passaggi significativi, da cui emergono alcuni dei nodi che caratterizzano la genesi del testo albertiano. Il recupero del passato mediante il processo retrospettivo consentito dal ricordo è figlio di un dispotismo incondizionato del presente. È a partire da esso che si seleziona il materiale custodito nella memoria e gli si conferisce la veste che l'io autobiografico ritiene più opportuna al suo progetto narrativo. Questo cammino di elaborazione, pertanto, prevede necessariamente un legame con l'oblio, una memoria immemore, una percentuale di indicibilità data dal fatto che il vissuto non può essere esperito nella sua totalità. È nello spazio di questa lacerazione che la fantasia letteraria prende forma, che l'io testimoniale diventa depositario di un corpo pubblico, portatore di storia oltre la storia ¹⁴⁵ senza,

¹⁴⁴ R. Alberti, *Prosa II. Memorias*, cit., p. 458.

¹⁴⁵ Cfr. A. Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi, 2008.

però, tralasciare dosi di pathos: il carico emozionale costitutivo della narrazione. Un approccio di questo tipo permette all'autore non solo di parlarci di sé, ma di mettere in scena una vita che – tramutandosi in scrittura – assume un doppio significato: quello simbolico, di cui Alberti è andato in cerca trasmettendolo al lettore, e quello che quest'ultimo accoglie ma che, a sua volta, cala nel contesto storico proposto, rivestendolo di nuove interpretazioni. Il limite tra ciò che è realmente accaduto – al singolo e al collettivo – e la sua ricostruzione viene così a frangersi nelle pieghe della creazione letteraria. Resta, in altre parole, una linea di incertezza sul fondo del testo che si accompagna alla veridicità dei nomi e dei luoghi raccontati. Ogni sequenza, a questo punto, alla stregua di una superficie prismatica, è suscettibile di verità molteplici concepite nel gioco di pieni e di vuoti di cui si alimenta la memoria.



SERGIO PISCOPO

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
sergio.piscopo@unicampania.it

LE FRUIT MÛR DI DELLY TRA AGGETTIVAZIONE ASSIOLOGICA E NON DETTO

Riassunto

Proponiamo uno studio sintattico-pragmatico volto a esplorare sia le caratteristiche narrative del romanzo di genere francese di fine Ottocento e di inizio Novecento, sia la produzione letteraria di Delly, analizzando in particolare il romanzo *Le Fruit mûr* (1922). Lo studio è finalizzato ad attestare come questo romanzo si allontani dalla produzione tipica di Delly volta prevalentemente alla costruzione dell'identità femminile delle sue eroine per mezzo di un "indottrinamento moralizzante". Ci serviremo a tale scopo di tre livelli di analisi: studio sintattico-pragmatico degli aggettivi positivi riferiti all'eroina di *Le Fruit mûr* e agli altri personaggi femminili, studio degli aggettivi negativi in riferimento agli antagonisti, un'analisi conclusiva sui riferimenti agli altri temi principali dell'intera produzione dell'yniana, vale a dire la religione e la questione del divorzio.

Abstract

We propose a syntactic-pragmatic study aimed at exploring both the narrative characteristics of the French genre novel of the late nineteenth and early twentieth century, and Delly's literary production, analysing the novel *Le Fruit mûr* (1922). The purpose of this study is to demonstrate how this novel moves away from Delly's typical production, mainly aimed at the construction of the female identity of his heroines by means of a "moralising indoctrination". For this purpose, we will use three levels of analysis: syntactic-pragmatic study of the positive adjectives referred to the heroine of *Le Fruit mûr* and to the other female characters, study of the negative adjectives referring to the antagonists, a conclusive analysis on the references to the other main themes of Delly's entire production, namely religion and the question of divorce.

1. Il romanzo popolare: l'universo amoroso di Delly

Il "romanzo di genere" risponde a delle convenzioni letterarie e a uno schema narrativo che, con poche variazioni, tende a replicarsi in tutti i romanzi di questo tipo. L'interesse da parte dello studioso per questa "letteratura sentimentale" risiede nel fatto che essi seguono una duplice prospettiva: da un lato, corrispondono a un "sentire" comune di una determinata epoca e dall'altro condizionano tale "sentire". Le variazioni di mentalità, di relazione tra i sessi, di condizioni sociali, ri-

sultano evidenti nella comparazione dell'evoluzione delle narrazioni a seconda delle epoche. Anche i diversi o reiterati parametri descrittivi e rappresentativi emergono con chiarezza in un'analisi linguistica. Il "romanzo di genere" è pertanto un potente mezzo che si serve della lettura quale veicolo di proiezioni emotive, di programmazioni sociali, finanche di allusioni a un desiderio di rivalsa sociale.

Se andiamo alla scoperta e all'analisi di un romanzo di Delly¹, che tanto scalpore ha avuto nella prima metà del XX secolo, letto e tradotto anche in Italia², *Le Fruit mûr*³, pubblicato nel 1922, pur deviando dallo

¹ "Delly" è lo pseudonimo di Jeanne Henriette Marie Petitjean de la Rosière e di suo fratello Frédéric Henri Joseph. Jeanne nacque ad Avignone nel 1875, mentre suo fratello Frédéric nacque l'anno seguente. Jeanne ricevette un'educazione di base e, all'età di sedici anni, avrebbe preferito prendere i voti per abbracciare la vita monastica. Tuttavia, all'età di diciotto anni, iniziò a scrivere. Il suo primo romanzo, *L'Étincelle*, risale al 1902. Jeanne continuò la sua carriera di appassionata lettrice e di scrittrice di romanzi di genere, mentre il fratello Frédéric, dopo essersi sposato e aver perduto presto la moglie, fu paralizzato da una malattia muscolare. La critica non è unanimemente d'accordo sul ruolo svolto da Frédéric nella scrittura delle opere con la sorella, la quale rimane certamente la principale promotrice dei romanzi apparsi con lo pseudonimo di Delly. Jeanne è quindi la scrittrice delle opere in cui Frédéric apporta la sua immaginazione. Sulla vita e le opere di Delly, rimandiamo a: E. Constans, *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, PULIM – Presses Universitaires de Limoges, 1999; E. Constans, *Le Premier Delly ou comment l'idéologie subvertit le récit amoureux*, in "Le Rocambole, Bulletin des Amis du Roman populaire. L'œuvre de Delly", nouvelle série, 55-56, 2011, pp. 45-51; D. Paulvé, M. Guérin, *Le roman du roman rose*, Paris, J.-C. Lattès, 1994; D. Fromont, *Delly : Marie Petitjean-de la Rosière, Avignon 1875-Versailles 1947 : bibliographie critique : publié pour le centenaire de la parution du premier roman de Delly en 1903*, Fontenay-le-Fleury, DL, 2003.

² Una traduzione italiana del romanzo è apparsa con il titolo *Il Frutto maturo* pubblicato dalla Casa Editrice Adriano Salani di Firenze per la *Biblioteca delle signorine* nel 1940, con successive ristampe (1962, 1974, 1980). Molti romanzi di genere sono stati pubblicati da Adriano Salani, tra cui quelli di Carolina Invernizio, la quale ha lanciato la pubblicazione di questo tipo di letteratura sentimentale da parte della casa editrice fiorentina.

³ Pubblicato nel 1922 da Flammarion, *Le Fruit mûr* fu ristampato l'ultima volta nel 1930. Attualmente, è disponibile in rete una versione digitalizzata pubblicata dalla Bibliothèque électronique du Québec - Collection *Classiques du 20^e siècle*, vol. 266, versione 1.0. Tutte le citazioni provengono da questa fonte. La trama del romanzo si basa sulla storia di Tugdual Meurzen, un giovane pittore bretone in cerca di ispirazione, in quanto le sue opere, a suo dire, mancano di libertà e di anima. Egli si trova al centro di una madre opprimente, Madame Meurzen, e di Joséphe, una sorella insensibile e indifferente alle sofferenze del fratello. In un villaggio della Provenza, Tugdual incontra Calixte Sormagnes, un rinomato scultore, e sua nipote Dionysia, di cui si innamora perdutamente. Tuttavia, il loro amore è messo a dura prova dall'austerità materna. La madre ricorda al figlio la promessa fatta al padre morente di non lasciare mai lei e la sorella. Madame Meurzen cercherà in tutti i modi di riportare il figlio con sé in Bretagna. Il tormento della giovane

standard dell'yniano dal punto di vista narrativo, può essere un buon prototipo per comprendere le strutture narratologiche del romanzo di genere di inizio Novecento.

Servendoci di uno studio linguistico e sintattico-pragmatico di *Le Fruit mûr* di Delly, tenteremo di delineare il prototipo della donna ideale concepita dai fratelli Petitjean de la Rosière (conosciuti come Delly). Dopo aver descritto alcune delle peculiarità della "letteratura sentimentale", di cui il romanzo in questione fa parte, ci soffermeremo su tre livelli di analisi. Per prima cosa, ci focalizzeremo sullo studio delle descrizioni fisiche dei personaggi femminili, tralasciando quelle maschili, poiché abbiamo scelto di concentrarci principalmente sulla narrazione dell'yniana finalizzata alla costruzione dell'identità femminile delle sue eroine per mezzo di un "indottrinamento moralizzante". Abbozzaremo, di conseguenza, lo studio degli altri personaggi femminili nei confronti dell'eroina per approdare infine agli aspetti legati allo spazio e al tempo in cui evolvono i personaggi, in particolare agli elementi volti ad evidenziare la moralità dei costumi del tempo, il matrimonio e la questione del divorzio.

In questo contesto, il romanzo rosa, evoluzione ed emanazione del *roman-feuilleton*⁴ ottocentesco, descrive anzitutto una passione celata, che preludeva a un desiderio amoroso, a un anelare a un sentimento speciale. Congiuntamente al *roman de suspense* e al romanzo poliziesco, il romanzo rosa è considerato un genere a sé, più popolare che letterario. Il suo oggetto di studio in ambito scolastico e accademico è dunque controverso e assai limitato, sebbene questo genere di romanzi sia ancora piuttosto produttivo in Francia, basti pensare alla Collection Har-

coppia cesserà allorché la madre di Tugdual morirà per cause naturali e sua sorella acconsentirà, seppur con un certo distacco emotivo, al matrimonio del fratello con Dionysia.

⁴ Non è privo di interesse ricordare qui che questo tipo di romanzo è stato concepito da Louis-François Bertin, direttore del *Journal des débats* a partire dal 1789. Pubblicato nei primi decenni del XIX secolo, il *roman-feuilleton* si rivolgeva principalmente al grande pubblico per uno scopo essenzialmente commerciale. Nel 1836 Émile de Girardin fonda il giornale *La Presse* con l'obiettivo di creare e diffondere un giornale a basso costo. Per attuare il suo proposito, ebbe l'idea di attirare l'attenzione dei suoi lettori con la pubblicazione di "romanzi seriali", al fine di incoraggiare il suo pubblico ad acquistare i numeri successivi. Si trattava prevalentemente di opere di intrattenimento e considerate come il prototipo del romanzo di genere. Tra i grandi autori di romanzi seriali, citiamo Alexandre Dumas père, Honoré de Balzac, Eugène Sue e altri. Altri autori più o meno noti sono Pitre-Chevalier, Eugène Guinot, Marie Aycard, Philibert Audebrand, ecc.

lequin, in parte di proprietà del gruppo Hachette Livre, che continua a produrre romanzi d'amore dal 1978.

Da un punto di vista sociale, quasi tutti i romanzi di Delly sono ambientati in un'epoca in cui vi era spesso un grande scontento o uno sconvolgimento sociale perturbante: dalle angosce profonde e inaspettate della Prima guerra mondiale sino ai primordi delle persecuzioni razziali. Una delle ragioni per cui vengono scritti e divulgati questi volumi è di "indottrinare" le fanciulle (soprattutto quelle che erano nei conventi, a cui era permessa questa lettura), affinché si modellino culturalmente sui valori veicolati da questi romanzi. Questa problematica verrà, ad ogni modo, affrontata più avanti.

Il *milieu* borghese diventa la culla di un universo speciale e si presta così ad accogliere l'immaginario mondo di Delly, dove la fiaba e la realtà dialogano sullo sfondo del mistico, della *rêverie* incantata di Sherazade di *Le mille e una notte*, del mistero di un Oriente favoleggiato e assai prossimo. In questo meccanismo perfetto di finzione e realtà, ingranaggi all'unisono di due mondi agli antipodi, dove tutto si amalgama e si mesce alla perfezione, il pubblico tipico di Delly era rappresentato dalle giovani donne borghesi, che vivevano nell'agio e che anelavano alla nobiltà d'animo (e sociale) delle sue eroine. Dal canto loro, le proletarie e le operaie del quarto stato aspiravano invero alla borghesia, bramando la vita delle giovani borghesi immerse negli arredi e negli orpelli dei grandi saloni. Tutti questi sono elementi inscindibili dell'estetica letteraria di Delly. Nondimeno, è soprattutto la piccola borghesia la vera destinataria delle opere di Delly. Difatti, i suoi romanzi raccontano di giovani di nobili origini ma impoverite, conseguenza, per molti, anche della Prima guerra mondiale e di quelli che potremmo definire *les temps modernes*.

Le lettrici ideali di Delly si "riconoscevano" così nelle sue eroine. La borghese si riconosceva negli ambienti e nell'eleganza del loro mondo ricco e agiato. La proletaria si riconosceva nelle diverse protagoniste o nella pletora di personaggi secondari, quali cameriere o dame di compagnia, consuete frequentatrici delle sue storie. Ognuno poteva riconoscersi in qualcuno o aspirare ad essere qualcun altro. Tutto ciò ha contribuito al successo editoriale dei romanzi rosa.

Perché dunque *Le Fruit mûr*? Cosa c'è dietro la simbologica dolcezza del "frutto maturo"? Qui il protagonista è un artista, che vuole libe-

rarsi dalle convenzioni, ma prima di ogni altri vi è Dionysia, l'eroina dell'yniana che simboleggia la fanciulla educata e ubbidiente, orfana⁵ e tanto pia, ma ammantata di una sacralità che allontana da lei ogni finto perbenismo, ogni sfrontatezza sessuale. Il suo acerbo amore per il bel Tugdual, pittore bretone giunto in Provenza in cerca di ispirazione, sboccherà in una novella primavera al tiepido sole *vallaurien* nella candida maturità di quel frutto che è soprattutto l'amore nella sua forma più genuina, ma che simboleggerebbe ugualmente la mela del giardino dell'Eden. Il nome della protagonista celebra con ogni evidenza il dionisiaco, l'ebbrezza spirituale, la forza creativa e prorompente, tutti elementi che esaltano e invadono Tugdual. Dionysia incarna, nella sua finezza femminile di *superbe statue vivante*, la metafora di una sollecitazione a liberare lo spirito artistico del protagonista maschile.

Dionysia è il prototipo della Donna-Madonna che, nella visione archetipica e letteraria dei secoli passati, tende a dispiegarsi su tre immagini simboliche, come scrivono Georges Duby e Michelle Perrot: "Madone, séductrice, muse, tels sont les trois archétypes féminins qui ont hanté l'imagination du XIX^e siècle"⁶. La donna è quindi la rappresentazione angelica, e talvolta diabolica di sé, ma è anzitutto Madonna, ovvero "la perfection des toiles de Raphaël [...] venant auréoler de plénitude sensuelle le modèle de la mère à l'enfant"⁷.

In questa prospettiva, la donna risponde a precisi canoni sociali, dimostrandosi conforme alla sua natura materna e rassicurante, così come sarà Dionysia. Tuttavia, grazie al suo carattere singolare, ella può

⁵ Nei romanzi di Delly, la protagonista è quasi sempre orfana e vive con un genitore che spesso diventa il suo mentore. Dato il frequente ricorso da parte dell'autore al simbolismo dell'orfanella, elenchiamo qui di seguito i principali romanzi incentrati su questa figura, per senso di completezza, dove l'eroina è un'orfana che viene infine ricompensata: *La fin d'une Walkyrie* (1916), *Des plaintes dans la nuit* (1934), *Anita* (1943), *L'Exilée* (1943), *L'Orpheline de Ti-Carrec* (1952), facente parte della serie *Gwenn* assieme a *Gwen, princesse d'Orient* (1953), *Un amour de prince* (1954), *Aéllys d'or au cheveux* (1955), *La jeune fille emmurée* (1967), ecc.

⁶ Georges Duby e Michelle Perrot continuano a questo proposito: "Alors que dans la plupart des pays d'Europe et aux États-Unis les archétypes féminins ont évolué tout au long du siècle du religieux vers le profane, leurs références et leurs objectifs témoignent d'une constance remarquable, et restent liés à des tendances similaires en littérature" (G. Duby, M. Perrot, *Histoire des femmes en Occident. IV. Le XIX^e siècle*, a cura di Geneviève Fraisse e Michelle Perrot, Paris, Perrin, 2002, p. 303).

⁷ S. Michaud, "Idolâtres. Représentations artistiques et littéraires", in *ibid.*, p. 149.

anche acquisire un valore aggiunto, divenendo così il germe salvifico di una grande influenza, come sottolinea Di Giorgio a proposito delle donne francesi: “‘Prières, tendresses, plaintes, caresses’ sont les armes de la persuasion : l’intime voie par laquelle, en France, les femmes sont parvenues à exercer une puissante influence dans la vie publique”⁸.

Se questi romanzi conobbero una grande e rapida diffusione, in particolar modo a partire dalla prima metà del secolo scorso grazie anche al modesto prezzo con cui circolavano, che ne ha favorito la promozione su larga scala, ciò era dovuto in parte alla semplicità delle trame e all’effetto di verosimiglianza auspicato da Delly. Oggigiorno, le trame dei suoi romanzi risulterebbero tutto sommato innocenti, spontanee, se non addirittura anacronistiche, ma preserverebbero inalterati il fascino e le tendenze dei costumi dell’epoca, lasciando il compito alla giovane donna contemporanea di trarre le sue conclusioni alla luce di ciò che ha letto.

Abbiamo dunque scelto di analizzare questo romanzo sia perché tenderebbe ad allontanarsi dalla produzione tipica⁹ di Delly a livello narrativo, descrittivo e lessicale, sia perché sarebbe in parte la testimonianza dell’evoluzione del mondo odierno e della società contemporanea grazie all’istantanea fantastica che ci ha lasciato in eredità Delly. Abbiamo così messo a confronto, sul piano sintattico-pragmatico, gli aggettivi assiologici e non assiologici, nonché le espressioni dei diversi personaggi femminili della trama, concentrandoci sul ruolo assunto dalla donna nel mondo “atraumatico” di Delly, così come Yveline Baticle¹⁰ l’ha definito in un celebre saggio del 1984.

⁸ M. De Giorgio, “La bonne catholique”, in *ibid.*, p. 205.

⁹ A livello narrativo, si può generalmente osservare un orientamento dei temi trattati da Delly verso altri generi, che si inseriscono così nella produzione sentimentale tipica della prima fase di Delly (dal 1916 al 1920 circa), particolarmente attenta alla fantasia e al mistero, che affrontava frequentemente gli stessi temi come la moralità, gli obblighi etici imposti dalla società del tempo, l’amore per la presenza di una giovane ragazza prima maltrattata e poi ricompensata. Il contributo di Frédéric è maggiormente identificabile in opere giovanili come *Le Maître du silence* del 1917. Dopo la Seconda guerra mondiale, in una fase più tardiva, i romanzi cominciarono a incorporare e ad assimilare anche elementi del romanzo poliziesco, come *Les deux crimes de Thècle* (1946).

¹⁰ “Le roman de Delly est la réalisation d’un espace a-traumatique. Les héros (l’orpheline et le châtelain) constituent la seule catégorie socioprofessionnelle avec les mondains oisifs et les domestiques réduits à des ombres discrètes et silencieuses et qui ne comptent pas plus que des meubles, comme les rares paysans (des serfs) qui ne font qu’ajouter au décor” (Y. Baticle, *Delly : autopsie du roman rose*, in “Communication & Langages”, vol. 61, 1984, p. 84).

Per descrivere al meglio il mondo di Delly e delle sue appassionate eroine, abbiamo scelto di soffermarci sugli aspetti più rilevanti delle descrizioni fisiche e delle caratteristiche tipiche dei personaggi di questo romanzo, soprattutto quelli femminili. Il quadro generale è volto a designare un mondo ancora profondamente incardinato sia dall'austera morale borghese ottocentesca, sia indottrinato da riferimenti religiosi che tendono a "cristallizzare" i romanzi di Delly in una dimensione tanto opaca quanto trasparente. Se l'opacità riguarda le intenzioni non dette e aprioristiche di Delly con il suo desiderio di rappresentare una donna che trionfa nella società attraverso il matrimonio consolante, quale ricompensa degli affanni patiti, la trasparenza della condizione femminile sarebbe il simbolo e il "sintomo" di un mondo ancora manifestamente radicato in un patriarcato segnato dalla subalternità femminile, dall'emarginazione sociale delle donne.

In alcuni casi, queste donne, che crescevano in ambienti chiusi e quasi asfissianti diventando a loro volta austere e particolarmente severe come Josèphe, sorella di Tugdual, senza cercare la propria emancipazione, arrivano nondimeno ad essere innovative in un certo senso. È il caso di Mylène, un personaggio femminile più emancipato degli altri, che pagherà, suo malgrado, lo scotto di tale emancipazione venendo descritta negativamente da Delly.

Tutte queste donne sembrano così ambire al matrimonio, alla stabilità emotiva e affettiva, a un buono status sociale senza inversione di ruoli. In mancanza di apparenti sconvolgimenti sociali, *Le Fruit mûr* parla di donne ignorando le nuove conquiste sociali¹¹ che queste ultime avevano ottenuto già a partire dalla fine dell'Ottocento, mentre Delly ci mostra ancora un mondo ideale in cui gli equilibri emotivi e narrativi vengono raggiunti solo sul volgere della narrazione, contribuendo così

¹¹ Già a partire dal 1872, in Francia, le donne avevano avuto accesso all'istruzione universitaria: la Sorbona aveva aperto le porte alle giovani, decretando così una nuova era "illuminata" e avanguardistica per l'epoca. La conquista maggiore delle donne avvenne ventinove anni dopo, nel 1901, quando una prima proposta di legge che concedeva il diritto di voto alle donne adulte, nubili, vedove o divorziate fu emanata. Tuttavia, questa proposta di legge non prevedeva il voto alle donne sposate in quanto si temeva che non avrebbero votato così come i loro mariti avrebbero voluto votassero. L'ineguaglianza, che andava contro il motto rivoluzionario *Liberté, Égalité, Fraternité*, retaggio innegabile e sacra reliquia di un passato glorioso, che aveva pagato a caro prezzo il valore dell'eguaglianza, era ancora ampiamente imperante.

alla fortuna dei romanzi rosa soprattutto in Europa, di cui Delly, Magali e Max du Veuzit sono gli autori più fertili e influenti nel contesto francese. In altri panorami, Liala e Carolina Invernizio sono le scrittrici più famose della scena italiana. Elinor Glyn, Berta Ruck e Ruby Ayres sono le scrittrici inglesi di romanzi sentimentali con una commistione di particolari sfumature erotiche.

2. La costruzione di un'identità, ossia la moralizzazione dell'educazione femminile

Bruno Pequignot cita lo slogan della pubblicità della raccolta di romanzi rosa *Stella*, prodotta dal 1919 al 1953, pubblicata da *Le Petit Écho de la Mode*. Lo slogan afferma espressamente che queste collezioni sono degli "idéales de romans pour la famille et la jeune fille par leur qualité morale et leur qualité littéraire"¹². Lo slogan potrebbe epitomare l'intenzione precisa e quindi l'obiettivo finale di questi romanzi, i quali vanno letti e interpretati alla luce del tempo in cui sono stati scritti, vale a dire a cavallo di due secoli che hanno visto sia molteplici cambiamenti, sia devastanti conflitti mondiali. Sono i testimoni della struttura sociale e della morale dell'inizio del secolo scorso, che resiste tenacemente alle trasformazioni sociali e culturali sopraggiunte nel periodo in cui Delly ha vissuto.

Questi romanzi sono stati scritti il più delle volte da donne che hanno usato uno pseudonimo maschile, ad esempio, come già detto, Magali o Max du Veuzit. E accanto al fratello Frédéric, sua sorella Jeanne Henriette Marie Petitjean de la Rosière scriveva romanzi rosa con lo pseudonimo di Delly. Rimandiamo qui alla nota 1 in cui vengono spiegati l'identità e la produzione di Delly e il ruolo dei due fratelli durante il processo creativo. Secondo la condizione sociale delle donne, nel corso del XIX secolo e all'inizio del XX secolo, "il semble bien que l'adoption d'un pseudonyme varie tout à la fois selon la trajectoire sociale et selon le genre ou le type d'ouvrage et qu'elle devient la règle dans les genres les plus dominés"¹³.

¹² B. Pequignot, *Les femmes dans le roman sentimental moderne*, in "L'Homme et la Société", 99-100, 1991, p. 116.

¹³ M. De Saint Martin, *Les 'femmes écrivains' et le champ littéraire*, in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales, Masculin/féminin*, 1, vol. 83, 1990, p. 55.

Secondo Monique de Saint Martin, la scelta di servirsi di uno pseudonimo spesso maschile è prerogativa delle donne che scrivono romanzi popolari, psicologici e rosa. La scelta sembrerebbe legata a diversi fattori, quali le nuove spinte verso l'emancipazione femminile ancora da venire e la possibilità concreta di dare credibilità e autorità alle proprie narrazioni. Questo fenomeno si riscontra quantomeno sul versante francese e italiano. In Francia, le donne preferivano servirsi ad ogni modo di uno pseudonimo maschile. Tra il XIX e i primi decenni del XX secolo, le donne che decidevano di pubblicare i propri lavori rischiavano contumelie e danni legali, giacché ciò sovvertiva il loro ruolo sociale, anelando a un desiderio di indipendenza, impensabile e oltremodo incomprensibile all'epoca. La scelta di uno pseudonimo maschile sembrerebbe dunque dipesa da varie cause, come conseguenza a quanto detto poc'anzi: preservare l'anonimato, aggirare le aspettative di genere, creare un personaggio pubblico senza volto, senza voce, che si serviva della penna quale strumento di affrancamento della propria scrittura. In altri termini, proteggersi dalla tirannia sociale, da una società che le vedeva relegate al solo ruolo di moglie e madre.

Per quanto riguarda l'Italia, tale caratteristica è dunque condivisa *grossomodo* con la Francia, sebbene le scrittrici di romanzi di genere optassero per uno pseudonimo comunque femminile. Vi sono state diverse scrittrici italiane di romanzi rosa che si son più o meno servite di uno pseudonimo per firmare le loro opere. Tra queste, ricordiamo Liala (pseudonimo di Amalia Liana Negretti Odescalchi), una delle più famose scrittrici italiane di romanzi del Novecento, che ha usato uno pseudonimo femminile, ed era, tra l'altro, la "preferita" del poeta italiano Gabriele D'Annunzio, e Carolina Invernizio, importante e assai prolifica scrittrice di romanzi rosa a cavallo tra Ottocento e Novecento, che non ha mai usato pseudonimi. Oltre alle consuete storie d'amore con personaggi imperativamente orientati al bene e al male, nella produzione di Invernizio vi sono molti romanzi con temi più cupi quasi con uno spiccato gusto per il genere poliziesco. Può essere considerata pertanto la pioniera di un genere insolito e poco esplorato nella letteratura sentimentale.

Soffermandoci sui romanzi di genere, in un mondo estremamente turbato e scosso da grandi cambiamenti, che porteranno gradualmente alla riorganizzazione dello scacchiere sociopolitico europeo e mondia-

le¹⁴, queste opere sarebbero state concepite con una duplice intenzione. Da un lato, i romanzi rosa avrebbero distratto i vecchi lettori, in particolar modo le vecchie lettrici di *romans-feuilletons*, caratterizzati da una facile lettura, e dall'altro avrebbero tentato un processo di moralizzazione del comportamento delle donne attraverso l'educazione. Occorre concentrarci maggiormente su quest'ultimo aspetto.

Nei romanzi di Delly, la figura della donna, immersa nella società della prima metà del ventesimo secolo, è sovente descritta in maniera abbastanza stereotipata dai critici. Secondo Baticle, la donna di Delly appare come un "modello standard" caratterizzato da alcuni aspetti ricorrenti. Ha una "éducation soignée"¹⁵ e uno spirito sognante, le sono consentite le cosiddette arti di svago come la musica, il canto o il ricamo. Per senso di completezza, anche le descrizioni fisiche seguono rigorosamente lo stesso schema, con l'uso di frasi semplici che più spesso si avvalgono dell'accumulazione modulata dell'aggettivo-epiteto, che denota una fisionomia delicata, soave e sensibile.

La miniata descrizione della donna di Delly mostra che quest'ultima è tanto delicata e sensibile quanto soggetta all'amore per un uomo quasi impossibile, fuori dalla sua portata, per il quale un nobile sentimento deve essere sacrificato sull'altare della moralità che prevaleva allora. Si profila dunque come l'immagine più autentica della donna francese dell'Ottocento e di *fin-de-siècle*, che si caratterizza, tra l'altro, per la sua

¹⁴ Va qui ricordato che l'intera produzione letteraria di Delly risale alla prima metà del XX secolo, il secolo delle Grandi Guerre. Sebbene il loro successo sia durato fino agli anni Ottanta del Novecento, la "letteratura femminista" europea e mondiale era già in piena espansione nella prima metà del secolo scorso. Durante la Prima guerra mondiale, le donne francesi hanno avuto un ruolo importante nelle campagne, nell'industria, nel panorama sociopolitico dell'epoca e persino in casa a causa dell'assenza dei loro mariti impegnati al fronte. Da quel momento in poi nella storia, la "questione femminile" ha ricevuto una sempre maggiore attenzione. Anne-Marie Käppeli scrive a tal proposito: "L'irruption répétée des féminismes, de la Révolution française à la Première Guerre mondiale, leurs presses et associations, leurs tactiques et alliances, leurs revendications et les hostilités qu'ils provoquent en Europe et aux États-Unis témoignent qu'en ce siècle 'la question des femmes' devient l'objet de larges discussions publiques et l'enjeu de luttes dans de nombreux groupes sociaux et politiques" (A.-M. Käppeli, "Scènes féministes", in *op.cit.*, p. 575). Possiamo quindi supporre che l'intenzione moralizzatrice di Delly fosse in contrasto con il fermento dell'epoca, quasi come un ultimo disperato tentativo di circoscrivere l'immagine della donna in un mondo immaginario dove ognuno continua a ricoprire il suo specifico ruolo nella società.

¹⁵ Y. Baticle, *op. cit.*, p. 78.

vocazione domestica e il suo fervore cattolico, soprattutto come figura idealizzata della Madonna, come precedentemente menzionato.

Le donne di Delly agiscono in intrecci sempre diversi, con scenari che, anche se ripetuti dal punto di vista narrativo, permettono al lettore di appassionarsi alle loro storie. Al fine di preservare questa passione, i romanzi rosa combinano diversi generi, dal romanzo poliziesco al romanzo di formazione, creando così l'ambiente ideale in cui il personaggio femminile viene gradualmente costruito, plasmato e asservito alla fantasia delle giovani donne novecentesche, ciò che Ellen Constans definisce un *super-genre*, ovvero un genere onnicomprensivo che integra diversi *genres romanesques*¹⁶.

Tale "*inter-généricité*"¹⁷ permette quindi alla lettrice di mantenere costante l'attenzione e la passione per la trama, in particolare di orientarla alla costruzione dell'identità dell'eroina il cui passato è sempre meticolosamente evocato. L'identificazione e l'empatia con i personaggi spingerebbero il lettore, o in altre parole la lettrice, a immedesimarsi con il protagonista, poiché l'universo di Delly sistematizzerebbe la costruzione di un'identità femminile volta a presentare un personaggio che cresce ed evolve in un mondo ostile, proprio come quello reale in cui le giovani lettrici del Novecento vivevano. Nondimeno, grazie all'incontro con l'uomo che sposterà, può diventare parte integrante dell'agognato *milieu* borghese succitato, acquisendo così un nuovo status sociale. In questo contesto, le lettrici appassionate di Delly sono dunque speranzose alla lettura di questi romanzi dove il bene trionfa sempre sul male e dove la giovane è infine ricompensata e confortata dopo una serie di difficoltà. Il trionfo dell'amore, pertanto, comme precisa Czyba, "*satisfait chez la lectrice le rêve d'un monde où règne la justice et où les mérites sont récompensés*"¹⁸.

In *Le Fruit mûr*, la protagonista Dionysia si innamora di un giovane pittore bretone, Tugdual Meurzen, che ha promesso al padre sul letto di

¹⁶ E. Constans, *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, PULIM – Presses Universitaires de Limoges, 1999, p. 17.

¹⁷ M.T. Lozano Sampedro, *Pour une typologie de la marginalité dans les romans de Delly : la fonction de la femme*, in "La marginalité dans le roman populaire", Edicions de la Universitat de Lleida, 21/22, 2018, pp. 137-152.

¹⁸ L. Czyba, *Écrire au XIX^e siècle*, Prefazione di Jean-Yves Debrenille, in "Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté", n°646, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 298.

morte di non abbandonare mai la sorella e la madre. Questa promessa è mantenuta, nonostante l'amore per Dionysia, per questa giovane donna da "l'allure tranquille, harmonieuse", dal "regard pur"¹⁹ e dalle labbra "longues, d'un rose délicat et humide de fleur très fraîche"²⁰.

Gran parte dei romanzi di Delly presenta trame simili²¹, con poche variazioni notevoli, come detto, ma molto interessanti dal punto di vista sociolinguistico. Lo schema di base segue uno stile descrittivo e dialogico, dove il narratore onnisciente intende raccontare una storia verosimile che riflette i sogni e le fantasie amorose delle giovani ragazze dell'epoca, che agiscono in un "mondo utopico", dove tutto ha un lieto fine, malgrado le mille peripezie e le innumerevoli angustie patite dalla coppia.

La donna assume così un ruolo centrale nei romanzi di Delly e il suo percorso è caratterizzato da una storia che la pone innanzitutto in una situazione di inferiorità nei confronti degli altri e dell'uomo che incontrerà. Come già detto, è spesso povera, orfana ma dotata di qualità eccezionali. È anche circondata da una pletera di personaggi secondari che assumono il ruolo di avversari, di complici o di protettori a seconda della trama del romanzo. L'incontro con l'uomo ideale e il conseguente lieto fine definiscono il consueto scenario dei romanzi di Delly.

Uno degli schemi tipici dei romanzi di Delly è dato proprio dall'inaccessibilità dell'uomo di cui la fanciulla si innamora. In genere si tratta di un uomo ombroso, che custodisce una ferita dentro di sé che influisce negativamente sul carattere, oppure è portatore di un segreto, di un lutto o di una colpa familiare. La modestia, la gentilezza, la finezza d'animo della fanciulla farà una breccia nel suo cuore e lo porterà non solo ad aprirsi, ma anche a diventare un uomo migliore. Dunque, le qualità dell'eroina assolvono anche a una funzione salvifica. Ecco perché tutte queste caratteristiche morali sono necessarie, poiché permetterebbero di assicurare alle suddette fanciulle un futuro radioso.

¹⁹ Delly, *Le Fruit mûr*, Collection classiques du XX^e siècle, La Bibliothèque électronique du Québec, p. 70.

²⁰ *Ibid.*, p. 94.

²¹ Ellen Constans scrive: "Conformes aux lois du genre les romans de Delly racontent toujours la même histoire : la rencontre d'Elle et de Lui, c'est-à-dire la désignation du couple ; la phase disjonctive avec ses obstacles et ses épreuves, la fin heureuse dans la quasi-totalité des cas" (E. Constans, *op.cit.*, p. 225).

Le Fruit mûr mette in campo un bretone, Tugdual, (la Bretagna è spesso presente nelle opere di Delly) e la fanciulla, Dionysia, allusione quindi, come menzionato precedentemente, agli aspetti dionisiaci, che promette il suo amore opponendosi alle regole della fredda ragione. Il romanzo differisce dai canoni dell'yniani in particolare proprio a ragione della protagonista Dionysia, che non è né povera né "inferiore" e, pur essendo orfana di madre, è nipote di un rinomato scultore e il suo status sociale non può essere definito precario. È quindi opportuno considerare questo romanzo alla luce di tali osservazioni, perché l'immagine femminile mostrata differisce dallo schema tradizionale di questi testi.

3. Descrizione del corpus

Abbiamo estratto manualmente da *Le Fruit mûr* alcune citazioni che formano il nostro corpus. Vogliamo concentrarci sia sugli aspetti tipici che definiscono i romanzi di Delly, quali l'amore, i doveri morali e il matrimonio, sia sulle innovazioni presenti in questo romanzo che, come abbiamo detto, tenderebbe ad allontanarsi dalla consueta produzione dell'autore. Abbiamo scelto di suddividere le citazioni estratte per la nostra analisi in tre categorie: categoria 1) le descrizioni dei personaggi femminili dal punto di vista lessicale e sintattico-pragmatico; categoria 2) gli altri personaggi femminili del romanzo in relazione a Dionysia; categoria 3) gli aspetti relativi ai doveri morali e sociali e al divorzio.

1.1 Categoria 1): Aggettivi assiologici e non assiologici in riferimento agli "occhi"

Se secondo Jean-Claude Milner l'aggettivo à *place fixe* designa "une modalité d'appartenance à l'ensemble"²², va notato che Delly usa spesso aggettivi modali per descrivere gli occhi dei protagonisti, soprattutto delle donne, al fine di identificare l'appartenenza dei loro specifici tratti reciproci. Gli occhi sono spesso accompagnati da combinazioni cromatiche e talvolta dall'accumulazione di epiteti che ne specificano la natura secondo il comportamento di uno dei personaggi come negli esempi (2) e (3). Lo spettro cromatico descrive solo gli occhi del personaggio.

²² J.-C. Milner, *Esquisse à propos d'une classe limitée d'adjectifs en français moderne*, in "M.I.T. Quarterly Progress Report", 84, Research Laboratory of Electronic, 1967, p. 276.

In una prospettiva sintattico-pragmatica, servendoci della classificazione degli aggettivi proposta da Catherine Kerbrat-Orecchioni, i colori sono talvolta combinati con altri aggettivi non assiologici²³ e quindi “neutri” o oggettivi, ad esempio (3) e (7), dove l’aggettivo *vif* – (2), (3) e (6) – è abbastanza ricorrente, anche in relazione ad altre caratteristiche. Gli aggettivi sono evidenziati in corsivo:

- (1) Deux *yeux d’un vert pâli* s’attachaient sur lui (Madame Meurzen, p. 6)
- (2) Une lueur de haine passa dans le *bleu vif* des *yeux* (René Heurtal, p. 19)
- (3) Des *yeux noirs*, des lèvres d’un beau *rouge vif* y riaient sans cesse (Mylène, p. 33)
- (4) Dans un visage fin et ambré apparaissaient de *beaux yeux d’un noir doux, tristes et ennuyés* (Un jeune homme, p. 87)
- (5) Dionysia vit la souffrance éteindre la clarté qui devrait parfois les *yeux roux mélancoliques*, quand le jeune homme s’animait un peu (Tugdual, pp. 38-39)
- (6) Et dans toute cette blancheur brillait le *bleu vif* des *yeux francs et doux*, demeurés si jeunes dans cette superbe physionomie de vieillard (Calixte Sormagnes, p. 37).
- (7) Tugdual avait entouré de son bras les épaules de la jeune femme, [...] aux *yeux bleus* qui semblaient recueillir toute cette splendeur lumineuse (Dionysia, p. 230).
- (8) La lumière profonde de ses *yeux aux teintes changeantes* d’eau ensoleillée apaisait l’angoisse de son âme mélancolique (Dionysia, p. 204).

Quando gli occhi non sfruttano la caratteristica *palette* del personaggio, gli aggettivi qualificativi tendono ad accumularsi e persino a descrivere iperbolicamente dei tratti comportamentali, a volte con giustapposizioni

²³ Secondo Kerbrat-Orecchioni, gli aggettivi non assiologici non denotano un giudizio di valore, a differenza degli aggettivi assiologici, ma implicano una valutazione quantitativa o qualitativa in funzione dell’oggetto designato dal sostantivo che determinano. Si tratta prevalentemente di aggettivi neutri, che si limitano a descrivere “l’oggettività dell’oggetto” in modo trasparente (cfr. C. Kerbrat-Orecchioni, *L’Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980).

di metafore (9), (12) e (14), o di similitudini (10). Aggettivi che Kerbrat-Orecchioni definisce, giustamente, “*adjectifs évaluatifs axiologiques*”²⁴. Gli aggettivi utilizzati in questo romanzo, strettamente connessi alla soggettività del protagonista e del narratore, mirano a definire una particolarità dell’oggetto perché sono doppiamente soggettivi. Nella fattispecie, essi designano un giudizio di valore sia positivo sia negativo espresso dal soggetto in riferimento all’oggetto indicato. Gli aggettivi usati da Delly sono raramente non assiologici in relazione agli occhi, come negli esempi (3) e (7); non si limitano quindi a una semplice valutazione oggettiva dell’oggetto designato. Malgrado la presenza di aggettivi non assiologici, Delly tende spesso ad accostarli a un elemento soggettivo e caratterizzante come negli esempi (1), (2), (4) e (7). Tuttavia, l’uso di aggettivi affettivi è molto diffuso, come dimostrano gli esempi che seguono:

- (9) Tugdual a des *yeux tristes* qui avaient la nuance des feuilles rousses détachées par l’automne des ramures où la sève s’endort (Tugdual, p. 8).
- (10) Il vit un visage brun et rieur, un autre visage au teint d’ambre pâle, et deux *yeux tranquilles et superbes*, profonds comme l’onde (Une femme, p. 10).
- (11) Heurtal se pencha pour ramasser un écheveau de soie [...], en levant de temps à autre ses grands *yeux souriants, intéressés*, sur les causeurs (Une jeune fille, p. 28)
- (12) Lui, je l’ai vu frissonner en écoutant des motets de Palestrina, je l’ai vu rêver avec des *yeux passionnés* devant un paysage de lumière, devant un marbre d’où semblait s’échapper la vie (Tugdual, p. 30)
- (13) Puis elle sortit silencieusement. Sans se presser, les *yeux songeurs*, elle gagna le salon où sa mère travaillait à une broderie (Josèphe, p. 44).
- (14) Un peu de rose s’étendit sur le teint mat de Dionysia. Car les *yeux calmes*, les *yeux mélancoliques* brûlaient de reconnaissance éperdue (Tugdual, p. 50).

²⁴ Kerbrat-Orecchioni scrive: “Nous appelons ‘axiologiques’ les unités linguistiques qui reflètent un jugement d’appréciation, ou de dépréciation, porté sur le sujet dénoté par le sujet d’énonciation” (C. Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, Lyon, PUL, 1977, p. 110).

In generale, per senso di completezza, tutti questi occhi sembrano in qualche modo “agire”: [les yeux] « souriaient » (p. 12) ; « disaient : « Je comprends... Je vous plains » (p. 58) ; « réfléchissaient, hésitaient » (p. 65) ; « conservaient leur froideur claire » (p. 220) ; « s'accoutumaient au jour sombre » (p. 197) ; « voilaient la splendeur de cette lumière matinale » (p. 179) ; « se fondaient sous l'afflux d'une colère lente, implacable » (p. 163) ; « l'interrogeaient, avidement » (p. 150), ecc. La maggior parte di questi estratti descrive gli occhi dei protagonisti della storia, Dionysia e Tugdual, ma vi sono alcuni riferimenti ad altri personaggi come nell'esempio (11).

Le descrizioni dei protagonisti si avvalgono spesso di un carattere enfatico del linguaggio usato attraverso l'uso di frasi scisse: “C'est l'influence de Dionysia qui s'exerce déjà sur elle” (p. 33) ; “c'est ainsi seulement que je comprends l'amour” (p. 181) ; “c'est que je viens d'éprouver une nouvelle souffrance. Et c'est ma mère, toujours, qui me l'inflige” (p. 191) ; “c'est vous qui êtes ma consolation” (p. 196). Le *phrases clivées*, formate da un costituente con il supporto di un *présentatif*, topicalizzano il soggetto e alludono alle emozioni e ai sentimenti, talvolta eccessivi, dei protagonisti, che vengono quindi messi in evidenza. Questo stile descrittivo tende forse a mostrare, tramite l'uso del *clivage*, un'estetica basata sugli aspetti visivi delle scene e sulle sensazioni provate dai personaggi della storia. Gli epiteti che li accompagnano, come abbiamo visto, sono assai screziati e incassati in semplici proposizioni, ma per taluni²⁵ sono tanto notevoli quanto ordinari, finanche banali. Gli occhi sono tradizionalmente e convenzionalmente considerati lo specchio dell'anima²⁶, ed è quindi attraverso la costruzione linguistica della rappresentazione del loro comportamento che si suggeriscono al lettore/lettrice il carattere e i pensieri intimi dei personaggi.

²⁵ “Les épithètes par contre sont remarquables par leur banalité. En fait leur particularité est d'être ‘passe-partout’ : la demeure est *vieille* et plus souvent *ancestrale*, les jardins sont *magnifiques* (le type même de l'adjectif qui ne décrit pas) et leur parfum *enivrant*. Les fêtes sont toujours somptueuses, somptueuse aussi une suite à l'hôtel. Aucune de ces épithètes n'est vraiment visuelle”. (Y. Baticle, *op.cit.*, p. 82).

²⁶ Rimandiamo al bel saggio di François Delaporte, *Le miroir de l'âme*, in “Communications”, 75, 2004. *Le sens du regard*. pp. 17-31, nel quale egli ripercorre l'epoca classica durante la quale l'occhio simboleggiava sia lo specchio dell'anima sia lo strumento espressivo del suo linguaggio, al fine di esteriorizzare l'interno; non, dunque, un mero veicolo della mimica, ma un prisma screziato nel quale poter riconoscere ogni emozione, ogni dolore, ogni passione.

1.2 Categoria 2): Aggettivi variabili in relazione alle altre donne

I personaggi femminili secondari che popolano la storia sono meno "cromatici" e sono descritti con meno enfasi perché devono, in un certo senso, "brillare" meno rispetto all'eroina. Questo è evidente nella descrizione di Josèphe, sorella di Tugdual. Dopo aver elencato alcune sue belle caratteristiche fisiche con l'uso di aggettivi assiologici, l'avverbio *cependant* esprime l'opposizione a quanto appena detto, creando così una netta separazione tra una valutazione oggettiva e un giudizio personale piuttosto negativo. L'autore avverte quindi il lettore che Josèphe è un personaggio marginale e "cattivo" della storia.

- (15) Elle portait une robe de serge blanche, très bien faite. Ses cheveux, d'un doux châtain clair, étaient coiffés avec soin. Elle avait de *jolis traits*, un *teint délicat*, l'*allure élégante*. Cependant, elle *manquait de charme*. Et dans toute cette lumière vibrante, dans l'ardente beauté de l'heure ensoleillée, son visage n'avait pas un frémissement, le *vert pâli de ses yeux* restait froid, sans un reflet d'âme (p. 24).

Non è privo d'interesse ricordare qui che, secondo le teorie strutturaliste di composizione dello schema del racconto, tra l'autore e il narratore non vi è necessariamente un rapporto di prossimità. Quando Roland Barthes scrive che colui o colei "*qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui est*"²⁷, allude alla possibilità che il narratore onnisciente non corrisponda ineluttabilmente all'autore del racconto e viceversa. Tuttavia, sappiamo che Delly non vedeva di buon occhio l'emancipazione, seppur accennata e mai esasperata, dei suoi personaggi femminili. Legato alla tradizione cattolica militante, in questo caso, l'autore e il narratore coincidono, se non nella *fiction romanesque*, senz'altro nella realtà. Ragion per cui Josèphe, una delle antagoniste del romanzo, sebbene non rivendichi nessuna emancipazione, rappresenta un ostacolo al compimento del sogno amoroso di Dionysia e Tugdual.

²⁷ R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in "Communications", 8, 1966, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, p. 20.

Va da sé che anche la descrizione di Mylène segua lo stesso schema. Essendo un personaggio più emancipato e “ribelle” di Dionysia, la sua descrizione, sebbene armoniosa, tende a sfruttare aggettivi non assiologici (*petit visage – yeux noirs*) o espressioni contrastanti, talora negative (*sans beauté – sans un reflet d’âme*), o anche epiteti “blandi” (17) con la comparsa di alcuni aggettivi assiologici (*fermeté ardente – fort jolies petites oreilles*). La sua emancipazione è percepita negativamente da Delly, che cerca piuttosto di mettere in evidenza le qualità, anche fisiche, della sua eroina, che salverà l’esistenza artistica e morale di Tugdual. Infatti, Dionysia diventerà la sua musa durante una sessione di posa per uno dei ritratti di Tugdual raffiguranti la Vergine Maria. Come vedremo, il tema religioso della redenzione, così come l’immagine della Madonna di cui sopra, è un elemento vitale del romanzo. Gli esempi (16) e (17) evidenziano gli aggettivi e le espressioni assiologiche e non assiologiche che descrivono la figura di Mylène:

- (16) Elle avait un *petit visage* d’un *brun mat*, *sans beauté*, et charmant cependant, car des *yeux noirs*, des lèvres d’un beau rouge vif y riaient sans cesse. (p. 33)
- (17) Elle venait d’avoir dans le regard une expression de *fermeté ardente* qui l’avait frappé. Et il remarquait aussi que les bandeaux trop lourds avaient fait place à une coiffure plus simple, s’harmonisant avec ce *visage irrégulier*, et découvrant de *fort jolies petites oreilles* au lobe rosé orné d’une perle. (*ibidem*)

Per sottolineare l’opposizione tra i due personaggi, Delly non esita a mettere a confronto gli aspetti che avvicinano Dionysia a Mylène, sempre con l’intento di mettere quest’ultima nell’ombra o, perlomeno, in una situazione di inferiorità nei confronti dell’eroina. Nell’esempio (18) risulta evidente che la “risata” di Dionysia è diversa da quella di Mylène e gli aggettivi assiologici lo dimostrano. Anche questi aspetti hanno a che fare con i principi educativi e di galateo: ridere sguaiatamente non è cosa raffinata, le emozioni vanno espresse sempre con garbo e misura:

- (18) Le salon où, chassés par la fraîcheur du couchant, ses hôtes et lui se réfugièrent, devint le centre d’une con-

versation animée au cours de laquelle résonnèrent souvent le rire éclatant de Mylène et celui de Dionysia, *plus doux, léger et vibrant* (p. 38).

Le descrizioni di Dionysia, dal canto loro, sono particolarmente ricche di accumulazioni di aggettivi. Metafore, metonimie e similitudini completano la sua fisionomia di “superbe statue vivante”²⁸ che, agli occhi di Tugdual e della lettrice, sembra irraggiare luce come il paesaggio provenzale dove si svolge l’azione, in netto contrasto con la Bretagna di Tugdual. Il narratore onnisciente di *Le Fruit mûr* mostra con generosità i sentimenti dell’uomo, mentre in altri romanzi i comportamenti maschili (che appaiono come visti dalla parte femminile), sono più criptici, l’interpretazione dei sentimenti è meno esplicita.

Negli esempi di seguito elencati, gli aggettivi che descrivono Dionysia sono assiologici con un giudizio di valore positivo, contrariamente a quelli usati per gli altri personaggi femminili. Negli esempi che seguono, gli aggettivi assiologici esprimono chiaramente un giudizio positivo e una reazione emotiva (positiva) del narratore nei confronti dell’oggetto indicato (Dionysia):

- (19) Il n’avait pas eu à en descendre quand Dionysia lui était apparue, car elle était la figure même de ce rêve. Et il allait vers elle avec une *joie tremblante*, avide de revoir ces yeux de *splendeur lumineuse* où se répandait la *pure beauté* d’une âme, avide d’entendre sa voix aux *chaudes intonations*, d’admirer ses *attitudes harmonieuses* de superbe statue vivante, la grâce de sa démarche, de ses mouvements, *l’élégance discrète et très personnelle* de ses toilettes – tout, enfin, tout ce qui était-elle, sa beauté, sa vie, son âme (pp. 46-47).

²⁸ Nel romanzo *Annonciade* (1956), l’autore tende a sottolineare quanto la bellezza greca sia senza tempo e affascinante. In particolare, la protagonista è paragonata a un paesaggio provenzale, che nell’immaginario di Delly fa probabilmente eco a un fascino quasi esotico e alla rinascita. Pertanto, il confronto con *Le Fruit mûr* è evidente in relazione a uno dei temi più utilizzati da Delly. In particolare, l’autore scrive: “Sa lointaine ascendance grecque revit en elle. C’est une vraie fille de Provence, notre Annonciade” (Delly, *Annonciade*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection Classique du 20^e siècle, vol. 291, p. 13).

- (20) Tugdual suivit du regard la jeune fille, tandis qu'elle traversait le salon, toute blanche dans la pénombre. Elle avait une *allure tranquille, harmonieuse*, qui répondait à la *pure clarté* de son âme (pp. 69-70).
- (21) Dans le *regard pur* se répandait le reflet d'une *ardente vie intérieure*, et ses lèvres, longues, d'un *rose délicat et humide* de fleur très fraîche, palpitaient à la moindre émotion (p. 94).
- (22) La jeune fille brodait. Sur sa robe maïs, la *tulle diaphane* frissonnait, et les grands lis harmonieux glissaient le long de l'étoffe soyeuse, au moindre mouvement. Tugdual ne quittait pas des yeux les *doigts effilés, les doigts souples et agiles* presque toujours occupés, et qui étaient si *doux* à toutes les meurtrissures physiques (p. 118).

Un personaggio completamente negativo è senza dubbio la madre di Tugdual, Madame Meurzen. Gli aggettivi usati da Delly intendono sottolineare la sua immagine di donna altezzosa e possessiva, manipolatrice gelosa del figlio, che tiene sotto la sua protezione. Gli aggettivi assiologici si riferiscono ad alcune caratteristiche specifiche di Madame Meurzen, vale a dire la sua voce, le sue dita e il suo portamento. All'uso frequente dell'epiteto *froid* in riferimento alla sua ombra (24) e alla sua voce (25) si affiancano altre descrizioni che rimandano all'immagine di un'anziana donna con un "visage fané" (27) e alla sua ostinazione, che rimane sempre "*froide*" (28). Di conseguenza, l'uso di questo aggettivo denota anche il comportamento insensibile di Madame Meurzen, che si rivela essere la vera antagonista della storia, colei che vorrà preservare il figlio dalla contaminazione del suo sangue, perché Dionysia è "d'une autre race que nous"²⁹ (p. 160).

- (23) Le *visage pâle et creusé* de Mme Meurzen tressaillit d'inquiétude (p. 45)

²⁹ Nel romanzo *Comme un conte de fées* (1935), il tema della Bretagna "incontaminata" presenta alcune analogie con le parole di Madame Meurzen. Più precisamente, la nobiltà bretone, di cui Madame Meurzen è membro o almeno con la quale condivide gli stessi principi, preserva il suo orgoglio e la sua purezza, così come i suoi pregiudizi e il suo rigore "provinciale".

- (24) Dionysia sentait à tout instant la présence de Mme Meurzen. Son *ombre froide* s'étendait sur l'existence de Tugdual (p. 78)
- (25) Les *doigts fébriles* de Mme Meurzen saisirent une aiguille. Sa *voix froide* dit avec énergie [...] (p. 85)
- (26) Sur son *front encadré de cheveux qui grisonnaient*, se creusait le pli d'obstination bien connu de Tugdual (p. 161)
- (27) Un frémissement à peine perceptible courait sur le *visage fané*. Mme Meurzen murmura avec une sorte d'âpreté (pp. 164-165).
- (28) Elle était douée de cette *obstination froide, tranquille, silencieuse* contre laquelle tout se brise (p. 216).

Per riassumere meglio quanto sopra, la tabella seguente compendia, in modo non esaustivo, gli aggettivi assiologici (più numerosi) con un giudizio positivo utilizzati per descrivere Dionysia e gli aggettivi assiologici e non assiologici (meno numerosi) con un giudizio negativo o oggettivo sulle altre figure femminili del romanzo. Va notato che l'uso di aggettivi non assiologici per descrivere Dionysia è spesso accompagnato da un maggior numero di aggettivi che tendono a dare una valutazione piuttosto positiva dell'eroina. Nei romanzi di Delly, la determinazione della negatività si serve di termini convenzionali espliciti e sono tutti definiti dall'interazione diretta o indiretta con i protagonisti. L'enumerazione delle qualità dell'eroina è più consistente perché deve far risaltare qualità esteriori, interiori e relazionali, quindi tocca anche più campi.

Aggettivi assiologici positivi (Dionysia)	Aggettivi assiologici negativi e non assiologici o oggettivi (Josèphe, Mylène e Madame Meurzen)
Pure beauté	Jolis traits (Josèphe)
Chaudes intonations	Teint délicat (Josèphe)
Attitudes harmonieuses	Petit visage (Mylène)
Superbe statue vivante	Fermeté ardente (Mylène)
Élégance discrète et très personnelle (ses toilettes)	Visage irrégulier (Mylène)
Allure tranquille, harmonieuse	Fort jolies petites oreilles (Mylène)
Pure clarté (son âme)	Rire éclatant (Mylène)

Rose délicat et humide (ses lèvres)	Visage pâle et creusé (Mme Meurzen)
Regard pur	Visage fané (Mme Meurzen)
Doigts effilés	Ombre froide (Mme Meurzen)
Doigts souples et agiles	Voix froide (Mme Meurzen)
Teint mat	
Splendeur lumineuse (yeux)	
Robe maïs	
Tulle diaphane	

Fig. 1 - Confronto tra aggettivi assiologici e non assiologici in relazione ai personaggi femminili

1.3 Categoria 3): Il vincolo assoluto del matrimonio e il flagello del divorzio

“Partout, dans le monde occidental, la femme est soumise au mari”, scrive Nicole Arnaud-Duc³⁰. Questa affermazione, vera fino a gran parte del XX secolo, esprime il non detto che emerge dall’analisi del romanzo di Delly. Sebbene non sia presente in questo romanzo un chiaro riferimento alla sottomissione della moglie al marito, è chiaro che il matrimonio rimanga l’istituzione preferita in tutti i contesti sociali. In una conversazione con Mylène, Dionysia, dopo aver spiegato cosa sia il vero amore, conclude che occorre “toujours l’assujettir au joug du devoir” (p. 127). Il *joug du devoir* è il non detto che riflette la necessità di ricorrere al matrimonio per amarsi veramente. Durante un confronto con Tugdual, Dionysia, nonostante la sua disapprovazione per la scelta di Madame Meurzen di non concederle la mano del figlio, chiarisce il suo punto di vista, che con ogni probabilità serve all’autore come espressione del suo, focalizzando internamente la sua opinione tramite la voce della protagonista:

- (29) Quelque dure et arbitraire que soit l’attitude de Mme Meurzen, n’oubliez pas qu’elle est votre mère, et que nous lui devons des ménagements. Notre correspondance la froisse déjà. N’y ajoutez pas ce voyage dont elle devinerait le motif, et qui lui semblerait une provocation.

³⁰ N. Arnaud-Duc, “Les contradictions du droit”, in *op.cit.*, p. 120.

Soyons patients et courageux. Dieu saura nous réunir,
quand et comment Il le voudra (p. 192).

Non solo è ovvio quanto sia essenziale il matrimonio per amarsi e vivere in pace, ma è anche evidente che la religione prevalga a questo scopo, così come i ruoli sociali vengano certamente stabiliti *a priori*. Non vi è alcuna volontà di andare oltre a un'imposizione sociale assai rigida per la quale la supremazia coniugale (e maritale) è ovunque un elemento indispensabile e manifesto. Infatti, Lozano Sampedro precisa che "*l'œuvre de Delly ne propose aucunement un renversement des rôles sociaux. L'égalité des classes sociales est perçue dans ses romans comme naturelle*"³¹.

Come abbiamo detto, il tema della religione permea tutto il romanzo. La religione cattolica è soggetta a un perenne ricorso alla volontà divina e a Dio che tutto vede e che, quando verrà il momento, farà in modo che tutto si ristabilisca nelle sue armonie come nell'esempio (29) e nel seguente estratto:

- (30) Il m'a compris comme vous, et il m'a dit : « Ne cessez jamais de demander à Dieu l'inspiration qui vous échappe. Demandez, demandez, et il vous sera donné un jour »
(p. 62).

Molti elementi indicherebbero quindi un'intenzione moralizzatrice, quasi come se fosse un percorso agiografico volto a mettere in luce l'eroina del romanzo vista come una santa o una martire che, dopo una serie di affanni, trova finalmente l'amore in un matrimonio consolante. In *Le Fruit mûr*, il tormento di Dionysia poggia sull'impossibilità di non riuscire a vivere pienamente e serenamente il suo amore a causa della promessa che Tugdual ha fatto al padre morente. Questa promessa, anche se dolorosa, deve rispettare la volontà del defunto e soprattutto quella di Madame Meurzen. Da qui si può ancora osservare la superiorità del giudizio genitoriale sulla vita della prole, come dimostrano le parole di Madame Meurzen: "*Je veux que tu fasses un mariage sérieux,*

³¹ M.-T. Lozano Sampedro, *op.cit.*, p. 152.

un mariage de chez nous" (p. 161). Un *mariage de chez nous* che, come nel nostro caso, ostacolerebbe un matrimonio apparentemente felice.

Prima di concludere, vorremmo concentrarci sui riferimenti al divorzio³² evocati nel romanzo. Poiché la religione cattolica occupa gran parte della *fiction romanesque*, la questione del divorzio è legata al personaggio di René Heurtal, un vecchio amico della famiglia di Tugdual. Sul punto di separarsi dalla moglie e infatuatosi di Mylène, Heurtal è un uomo redento: durante la sua giovinezza era incline al divorzio, ma le sue idee cambiano radicalmente con l'età adulta. Ancora una volta, quello che la critica definisce "cattolicesimo militante" di Delly è chiaramente riconoscibile, tanto che René afferma quanto segue durante una conversazione con Tugdual:

- (31) Le divorce est une loi de destruction sociale ; il désagrège la famille, il est le triomphe de l'individualisme, c'est-à-dire la ruine de la société (p. 19).
- (32) Le principe du divorce est séduisant, il paraît logique ; en pratique, il est destructeur et mène à l'anarchie morale (p. 21).

Come dimostrano gli esempi (31) e (32), il divorzio distrugge, disgrega il nucleo familiare, rovina la società e, di conseguenza, rappresenta il trionfo dell'individualismo. Il divorzio è quindi un atto contrario all'etica cattolica e deve essere sempre considerato negativo per sostenere, d'altra parte, il legame indissolubile del matrimonio (cattoli-

³² Nella storia legislativa della Francia, l'abolizione del divorzio dopo la Restaurazione del 1816 è un episodio poco conosciuto. Con la soppressione dell'Ancien Régime, secondo il principio della libertà, i filosofi dell'Illuminismo erano favorevoli al divorzio e condannavano l'indissolubilità del matrimonio, eretto a sacramento. Con la Restaurazione, il divorzio fu nuovamente abolito grazie a un nuovo impulso religioso, che la Chiesa cattolica favorì con il ritorno ai valori religiosi e morali dell'Ancien Régime. Con la Terza Repubblica, la legge Alfred Naquet del 1882 ristabilì il divorzio. Il divorzio, per quanto si potesse dimostrare, era concepito come una punizione per una colpa commessa, che costituiva una violazione degli obblighi coniugali e impediva pertanto alla coppia di mantenere il legame matrimoniale. Tra i sostenitori del divorzio, ritroviamo Alexandre Dumas fils. Si veda A. Dumas fils, *Lettre à M. Naquet, par Alexandre Dumas Fils*, Paris, Calmann-Lévy Éditeur, 1882; C. Diglio, *Naquet et Dumas fils, les partisans de la loi sur le divorce*, in G. Benelli, C. Saggiomo (a cura di), "Un coup de dés", vol. 1, Napoli, Loffredo, 2013, pp. 151-174.

co)³³. Adottando ancora una volta la focalizzazione interna, Delly esprime il suo non detto grazie alla voce di Mylène, che non è insensibile all'adulazione lusinghiera di Heurtal, ma che non ha tuttavia avuto la stessa educazione di quest'ultimo, giacché "elle est indifférente en matière religieuse" (p. 111). Per questo motivo, nella cornice narrativa del romanzo, Delly tende a ritrarla, attraverso i dialoghi dei protagonisti, come un personaggio neutro, marginale e quasi evanescente. L'autore la considera una *coquette* senza spessore di carattere, malgrado l'uso di un epiteto positivo:

- (33) À Athènes, il a revu Mylène, très souvent. Elle est *charmante*, un peu *coquette* ; il s'en est épris assez vite. Je crois qu'ils feront un ménage heureux [...] Lui sera un bon mari, un peu faible et très amoureux.

Per Dionysia è diverso. Ella rappresenterebbe una purezza quasi divina e verginale. Per Dionysia il divorzio è inconcepibile, secondo l'assioma dominante dell'epoca, che vedrebbe una donna sola "sans place spécifique dans la société"³⁴. Tutto questo è evidente nel non detto di Dionysia. Per queste ragioni, il matrimonio è sempre una sicurezza per l'anima al fine di preservare il proprio status, mentre "les facilités du divorce" (p. 121), sebbene legali e accessibili, sono considerate una piaga. Il divorzio è quindi un atto raro perché, pur affrancando la donna dalla tirannia coniugale, la lascerebbe comunque sola in una società che la giudica e la emargina.

Tuttavia, al di là del categorico rifiuto del divorzio e della caratterizzazione dei personaggi negativi del romanzo, osserviamo come in *Le Fruit mûr* non vi sia una chiara distinzione tra buoni e cattivi; sono tutti per-

³³ A questo proposito, Constans precisa: "Les romans de Delly sont plus que conformistes ; comme ceux de Maryan et des collaboratrices des périodiques catholiques, ce sont des romans d'amour catholiques, militants. Les partis pris idéologiques et religieux sont tissés dans les trames narratives, dans le système des personnages, dans le discours des personnages positifs. L'indifférence religieuse, l'athéisme, l'appartenance à une religion autre que le catholicisme, des actes contraires à la morale catholique stricte (divorce, mariage civil sans consécration religieuse) constituent des motifs de disjonction entre les protagonistes, obstacles à l'amour et au mariage, failles graves dans la moralité des personnages " (E. Constans, *op.cit.*, p. 233).

³⁴ N. Arnaud-Duc, *op. cit.*, p. 136.

sonaggi uguali e, sebbene abbiano posizioni sociali e intenzioni diverse, nessuno può davvero definirsi cattivo. Pertanto, se secondo Olivier-Martin "la bonté est toujours récompensée, la méchanceté toujours punie"³⁵, vale a dire il *topos* privilegiato di Delly³⁶, ciò non accade in questo lavoro. I personaggi di *Le Fruit mûr* evolvono in uno spazio "atraumatico" dove tutto sembra "ovattato" e perfetto nel suo sviluppo lineare. Un mondo utopico, dove ognuno ha il suo posto in società, dove tutti respingono con forza il divorzio e coesistono rispettando le gerarchie interne.

Conclusione

Se la struttura ripetitiva di questo tipo di romanzi segue uno schema convenzionale e tutto sommato semplice in un orizzonte morale chiaro, su cui esistono, come si evince dalla bibliografia, degli studi, poca attenzione è stata data finora agli elementi discorsivi che ne costruiscono il senso e il valore sociopsicologico. Non è un caso che ci si sia soffermati su un romanzo che, nell'insieme delle pubblicazioni dellyniane, presenta dei tratti divergenti, in quanto condensa la narrazione classica dell'amore ostacolato e poi vittorioso, ma anche una metafora dell'artista che, innamorato della sua arte, riesce a liberarsi dei legacci del passato e a vivere una realtà "nuova", che però rientra nei canoni "borghesi" di un'idealità classica, contrapponendosi implicitamente ai movimenti avanguardisti suoi contemporanei.

La struttura reiterata della produzione dellyniana, come desunto dalle analisi condotte, si focalizza sulla presenza di un'eroina in una situazione socioeconomica precaria, che si riscatterà salvando l'uomo-protagonista attraverso il matrimonio. Questi *topoi* dellyniani si concentrano altresì sull'apparizione del secondo protagonista dell'in-

³⁵ M.T. Lozano Sampedro, *op.cit.*, p. 152.

³⁶ Yves Olivier-Martin scrive a tal proposito, epitomando l'universo di questi eroi freddi e insensibili e di queste eroine tormentate dall'amore: "Delly avait la connaissance, non du public en général, mais du public qui aime les histoires de braves gens ; immense d'ailleurs, en France comme à l'étranger... Il s'agissait de faire évoluer des héros froids et impénétrables en surface, mais à l'âme ravagée par une noble passion, des jeunes filles pures et naïves qui ne comprenaient rien au beau ténébreux jusqu'à ce qu'elles tombassent enfin, éclairées et radieuses, dans ses bras ; de les placer dans un monde où règne la vraie justice, où les bons sont toujours, toujours bons, les méchants, toujours, toujours méchants" (Y. Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Édition Albin Michel, 1980, p. 241).

treccio, che appare come un insensibile o talvolta come un miscredente o, ancora una volta, tristemente ostacolato da un destino impostogli – come nel nostro caso – che sarà salvato dall'eroina. Infine, il matrimonio, visto come fonte di redenzione che corona le sofferenze subite, è l'elemento centrale che porta direttamente al lieto fine. Inoltre, i riferimenti al matrimonio, alla salvezza e alla volontà divine sono molto ricorrenti, probabilmente con l'intenzione di fare proselitismo³⁷ e di educare e indottrinare le giovani donne.

L'analisi sintattico-pragmatica ha messo in luce alcuni aspetti singolari della retorica di Delly. L'uso di determinati epiteti con valore assiologico positivo in riferimento a Dionysia sembrerebbe suggerire un proposito dell'autore ben studiato, finalizzato a far emergere delle qualità fisiche e soprattutto morali della protagonista che viene così posta al centro della narrazione. Questo studio, per quanto limitato a un solo romanzo, ci ha permesso di interpretare in chiave linguistico-pragmatica il possibile intento moralizzatore e di indottrinamento che Delly mette in atto anche con costrutti sintattici particolari volti a enfatizzare tali peculiarità fisico-morali della sua eroina. Gli altri personaggi femminili sono descritti, invece, con meno enfasi attraverso l'uso di aggettivi assiologici con valore neutro o addirittura negativo. Si veda, ad esempio, il personaggio di Madame Meurzen: Delly, per descriverlo, usa insistentemente l'aggettivo "froid", che delinerebbe così la proprietà caratteriale fredda e superba della madre di Tugdual.

Come accennato in apertura del presente studio, abbiamo scelto di concentrarci in questo lavoro solo sui personaggi femminili di *Le Fruit mûr* per ragioni che tengono perlopiù conto dei destinatari finali della produzione letteraria di Delly, rivolta prevalentemente alle lettrici, e, di conseguenza, per ragioni pertinenti alle finalità dello studio volte a descrivere, in maniera non esaustiva, l'identità femminile delle protagoniste dell'yniane con le quali le lettrici potevano infine identificarsi. Ci riserviamo, ad ogni modo, un approfondimento in futuro dedicato precisamente alle figure maschili descritte da Delly nei suoi romanzi.

³⁷ Lozano Sampedro, facendo eco alle parole di Constans: "L'œuvre de Delly a également marqué l'apogée et la fin du roman d'amour catholique militant ». Lozano Sampedro soggiunge che nell'opera di Delly "la charité est souvent liée à la pratique de la religion catholique" (M.-T. Lozano Sempredo, *op.cit.*, p. 140).

Possiamo dunque concludere che lo studio di questo romanzo in chiave sociolinguistico-discorsiva ha mostrato l'efficacia di un metodo di analisi per estrapolare la mentalità di un'epoca e potrebbe costituire il primo di una serie di studi volti al cambiamento degli stereotipi nella letteratura di genere sentimentale, raffrontando le rappresentazioni del passato e del presente, al fine di dare un senso non episodico a questa ricerca e di mostrare anche le potenzialità scientifiche di tale studio in divenire.

NOTE



AUGUSTO GUARINO
Università di Napoli L'Orientale
aguarino@unior.it

ALCUNE CONSIDERAZIONI INTORNO A UNA RECENTE EDIZIONE DI *BARLAÁN Y JOSAFAT* DI LOPE DE VEGA

La recente edizione di *Barlaán e Josafat*¹ proposta da Daniele Crivellari si segnala, per la sua accuratezza e completezza, come un momento significativo della rilettura in profondo che negli ultimi decenni si sta effettuando del teatro di Lope de Vega e, più estesamente, della drammaturgia e della spettacolarità aurisecolari. In particolare, il ritrovamento nel 2015 da parte di Crivellari del manoscritto autografo dell'opera (custodito in passato presso la collezione londinese di Lord Holland e che si credeva distrutto durante la Seconda Guerra mondiale) gli ha permesso di intraprendere uno studio e un'edizione del testo che mettono in luce l'estrema ricchezza e complessità del percorso comunicativo che caratterizzava il teatro barocco.

Il manoscritto, datato e firmato da Lope nel giorno 1° febbraio 1611, aveva già costituito la base per l'edizione del 1935 di José Montesinos, all'interno del tomo VII della collezione di *Teatro antiguo* patrocinata dalla Junta de Estudios e Investigaciones Científicas, ma dopo gli anni '40 se ne erano perse le tracce. Tutte le altre edizioni moderne, da quella di Menéndez Pelayo del 1894 fino a quella di Sainz de Robles del 1958, seguono la versione contenuta nell'edizione del 1641 della *Venticuatro parte perfeta de las comedias del fénix de España* frey Lope Félix de Vega Carpio, che presenta un testo pesantemente rielaborato, con l'intero terzo atto di mano probabilmente diversa da quella di Lope.

Nel recuperare l'autografo, con il ritrovamento presso la Fondation Martin Bodmer, in Svizzera, Crivellari non solo propone una nuova e

¹ Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, edición de Daniele Crivellari, Madrid, Cátedra, 2021.

più accurata edizione del testo, rispetto a quella di Montesinos (che oltretutto dovette servirsi di una riproduzione fotografica, non sempre fedele), ma applica allo studio i migliori esiti di una più recente attenzione critica ad aspetti sia formali sia drammaturgici, a partire dalle fasi di redazione dell'opera da parte dell'autore, così come dei successivi interventi di eventuali altri *agenti* (in questo caso, con tutta probabilità, appartenenti alla compagnia che doveva mettere in scena il testo).

Crivellari, opportunamente, nell'intraprendere l'analisi del manoscritto, parte dalla domanda: "ante qué tipo de documento estamos?" (p. 40). Negli ultimi anni lo studio approfondito degli autografi lopiani ha ridimensionato la suggestiva opinione, basata anche su un controverso passaggio dell'*Arte nuevo de hacer comedias*, che voleva il drammaturgo comporre di getto, direttamente in versi e in una redazione pressoché definitiva, salvo qualche lieve ritocco. Lo stesso Crivellari, per altri autografi lopiani, ha dimostrato che "se trata de copias en limpio escritas a partir de un borrador ya en verso" (p. 41) e qui argomenta in maniera convincente che "el manuscrito de *Barlán y Josafat* es la versión en limpio de un borrador" (p. 46). Il che non toglie che il testo presenti anche altri casi, peraltro limitati, di correzioni dello stesso Lope rivolte non a sanarne errori ma a "migliorarne" la qualità letteraria.

Di ben altro tenore appaiono gli interventi apposti da mano diversa, come dimostrano sia il diverso colore dell'inchiostro che la grafia differente, rivolti sia a sanare qualche errore dello stesso Lope (ad esempio, nell'attribuzione delle battute), sia ad attribuire gli interpreti ai vari personaggi, oppure a operare alcuni interventi finalizzati alla rappresentazione (alcune strofe cassate, in presenza di passaggi ritenuti troppo lunghi). I nomi apposti da questa mano diversa permettono di determinare che la compagnia investita della rappresentazione fu quella dell'*autor* Hernán Sánchez de Vargas (con lo stesso nel ruolo di Josafat e la moglie Polonia Pérez in quello di Leucipe), ma purtroppo ad oggi non ci è pervenuta nessuna notizia di una rappresentazione della commedia. Il che introduce un ulteriore elemento di incertezza tra la redazione del testo e la pubblicazione dello stesso – come si è già detto, fortemente manipolato – nel 1641.

In assenza di una riconosciuta committenza o di altri elementi sulla rappresentazione, Crivellari riconduce alla crisi spirituale che Lope attraversa all'inizio del secondo decennio del Seicento la sua scelta

di mettere in scena la storia, popolarissima durante tutto il Medioevo e poi ancora presente nell'età moderna, dei due immaginari "santi" orientali Barlaán e Josafat (restati nel calendario della chiesa cattolica fino al secolo XX), in realtà una ampia narrazione agiografica incentrata sulle vicende del Buddha storico, venutasi a sedimentare in un lungo e complesso itinerario, non del tutto chiarito dagli studiosi, di traduzioni e adattamenti (dal sanscrito al medio persiano, poi all'arabo, e in seguito al greco e al latino, passando probabilmente per il georgiano). Al tempo stesso, il curatore mette in evidenza le due particolarità che rendono diverso *Barlaán e Josafat* dal modello più comune della *comedia de santos*: il fatto che non si tratti di santi molto noti o in qualche modo vicini al pubblico dell'epoca; l'assenza di miracoli compiuti dal santo protagonista. Anche la sostanziale mancanza – nella versione contenuta nell'autografo – di elementi comici, così come della figura del *gracioso*, non è tanto comune nelle *comedias de santo* di quest'epoca. Aggiungerei a margine che, almeno a partire dall'unione dinastica con la corona portoghese, per gli spagnoli l'India è un orizzonte un po' più vicino. L'ambientazione indiana, che sorprendentemente si trasmette dal remoto originale sanscrito fino alla commedia lopiana, con la storia esemplare di una miracolosa conversione di tutta l'India, potrebbe forse far ipotizzare la committenza da parte di un ordine religioso attivo nell'evangelizzazione dei possedimenti orientali².

Nel mettere in scena questa ennesima riscrittura in chiave ascetico-cristiana della storia del Buddha³, Lope de Vega segue da vicino una fonte ben identificata. Pur non escludendo suggestioni di altri echi della storia dei due asceti orientali che si erano già manifestati nelle letterature iberiche, è abbastanza evidente che il drammaturgo segue da vicino la traduzione di un testo tradizionalmente attribuito a San Giovanni Damasceno, *Historia de los dos soldados de Cristo*, Bar-

² Va anche detto, tuttavia, che Lope non prova in nessun modo a inserire nella commedia elementi specificamente indiani, fossero anche solo di seconda mano o di pura fantasia. L'ambientazione sembra invece ricondurre a una sorta di tarda antichità, nella quale gli dei evocati sono quelli greco-romani, così come i personaggi storici (Alessandro Magno, Giulio Cesare, ecc.).

³ Mi si mi perdonerà la pedanteria di precisare che la storia del Buddha storico, tecnicamente, non può essere definita una "leyenda védica" (p. 15 dell'introduzione), essendo il canone buddhista posteriore e distinto rispetto a quello vedico.

laán y Josafat, nella versione data alle stampe nel 1608 da Juan de Arce Solorceno⁴.

Lope segue fedelmente la sua fonte, a partire da alcuni piccoli ma significativi dettagli, come i nomi della maggior parte dei personaggi: Barlaán (scritto sempre così dal drammaturgo, mentre, come nota Crivellari, l'altra mano che interviene nel testo lo scrive in modo diverso), Zardán, Nacor, ecc. Significativamente, non è presente nella *Historia* il nome di Leucipe, personaggio che Lope mutua dal testo amplificando un episodio del racconto agiografico, ma sostanzialmente reinventandolo per le sue esigenze drammaturgiche. C'è da supporre che l'autore abbia voluto riecheggiare, ritenendolo coerente con l'ambientazione vagamente orientaleggiante che adotta, il nome della protagonista del romanzo bizantino *Leucippe e Clitofonte*, anche se va considerato che nel 1611 non era ancora apparsa una versione in castigliano dell'opera di Achille Tazio⁵.

Il drammaturgo madrileni, pur dovendo sintetizzare l'estesa narrazione agiografica, in cui tra l'altro sono compresi vari racconti esemplari e ampi passaggi di edificazione dottrinale, ne riproduce sostanzialmente l'articolazione episodica. Ma fa di più: in alcuni momenti, come ad esempio nell'ampio brano in cui il mago Nacor effettua inaspettatamente una demistificazione delle credenze antiche e una difesa del cristianesimo (vv. 1948-2020), Lope propone una versificazione quasi letterale di interi passaggi della *Historia*. La scena, nondimeno, appare

⁴ Juan de Arce Solorceno (o forse accentabile Solórceno) l'anno precedente aveva anche pubblicato, presso l'editore madrileni Juan de la Cuesta, il volume *Tragedias de amor, de gustoso y apacible entretenimiento*. Della *Historia de los dos caballeros de Christo* è disponibile una versione digitalizzata all'indirizzo https://weblioteca.uv.es/cgi/view.pl?source=uv_im_b15609017. Vi è anche un'edizione recente, che accompagna l'edizione critica della versione latina: La Cruz Palma, Óscar de, ed. *Barlaam et Iosaphat*. Versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorceno. Pról. José Martínez Gázquez y Pedro Bádenas de la Peña. Madrid-Bellaterra: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

⁵ Lope tornerà a citare Leucipe e il romanzo bizantino in una delle sue "Novelas a Marcia Leonarda", *Las fortunas de Diana*: "ahora en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros que quisiera ser un Heliodoro para contarlos, o el celebrado autor de la Leucipe y el enamorado Clitofonte" (cito da Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Maria Grazia Profeti, Venezia, Marsilio, 1991, p. 72). Nel frattempo però era apparso nel 1617 (peraltro, a sua volta da una traduzione italiana, e ancora per i tipi di Juan de la Cuesta) il volume *Los mas fieles amantes, Leucipe y Clitofonte, historia griega por Aquiles Tacio Alexandrino, traduzida, censurada, y parte compuesta por don Diego Agreda y Vargas*.

di grande impatto spettacolare: su “un alto teatro” fatto allestire dal Re Araquis (vv. 1820-21) il mago Nacor dovrebbe fingere di essere Barlaán e, in queste mentite spoglie, dovrebbe ritrattare la sua fede cristiana, al fine di convincere Josafat ad allontanarsene. In questa sorta di spettacolo pubblico, allestito dal re per ingannare il principe e distoglierlo dalla sua fede, Nacor, assume su di sé il ruolo di martire, facendo diventare “lo fingido verdadero”, come nell’omonimo dramma lopiano.

La scena, come si è già detto, non solo è estratta dal testo-fonte ma vi è fedele perfino in alcuni dettagli. Lope si limita ad accentuarne l’intrinseco carattere spettacolare, ponendo il problema di un eventuale rapporto di questo episodio-fonte con altre analoghe scene, ad esempio con quella qui già evocata di *Lo fingido verdadero*. Rapporto, precisiamo, non tanto riconducibile alle consuete categorie di “fonte” o di “influenza”, ma inseribile, per il contesto specifico della sua produzione agiografica come per altre sezioni della sua drammaturgia, nel contesto dell’onnivoro processo di drammatizzazione dei materiali più vari che Lope conduce in tutta la sua traiettoria creativa, in un percorso che è – paradossalmente – sia di efficace standardizzazione che di costante superamento degli stilemi già consolidati.

Questo incessante e multiforme lavoro creativo viene analizzato da Crivellari anche nelle sue tracce apparentemente più elementari, costituite dai tratti di penna con cui Lope annotava alcune sezioni del testo. Si tratta di “un sistema que Lope empleaba para marcar unas secuencias determinadas, que algunas veces coincidirían con otros elementos (variación estrófica, temporal, espacial o un momento de tablado vacío) y otras veces no” (p. 112). Il carattere non sistematico di questo sistema di segni si spiega certamente con la dimensione “artigianale” in cui esso viene maturando (una sorta di codice privato, e forse anche riservato), ma soprattutto – a mio avviso – per la natura costantemente in evoluzione della scrittura drammaturgica lopiana.

In termini più ampi, nella valutazione dell’articolazione drammatica Crivellari, sulla scia degli studi fondamentali prima di Joan Oleza e Marc Vitse, e più recentemente di Fausta Antonucci e Marco Presotto, rivendica la necessità di “tener siempre en cuenta la multitud de recursos de los que disponía el dramaturgo en la construcción de la pieza” (p. 113). Nel caso specifico, Lope riesce a costruire un testo dotato di notevole coerenza globale, nella sua progressione drammatica, e al

tempo stesso articolato in scene di potenziale alto impatto spettacolare. A un eventuale spettatore dell'epoca certamente potevano sembrare emozionanti sia la scena iniziale in cui il giovane principe si lamenta della sua prigionia dorata, sia quelle successive in cui il protagonista scopre letteralmente la bellezza del mondo esterno e poi (in un *anticlimax*) le realtà perturbanti della malattia, della vecchiaia, della morte. Altrettanto impressionanti potevano apparire, come si è già accennato, scene come l'improvvisa conversione di Nacor e il suo martirio, l'addio tra il giovane principe e il suo maestro (nel quale Barlaám consegna al suo discepolo il suo abito di asceta), la scena finale in cui il giovane ormai re si spoglia delle sue insegne regali per assumere i panni del santo eremita. Se a questo si aggiunge la meraviglia degli artifici scenici, che accompagnano l'intervento nella vicenda dei diavoli tentatori e degli angeli protettori, si può immaginare una resa spettacolare di sicuro effetto, almeno per gli spettatori meno smaliziati.

Mi sentirei, tuttavia, di trasmettere la mia personale impressione di una versificazione complessivamente non all'altezza della qualità poetica che in genere Lope dispensa, perfino in alcune opere giovanili. In altri termini, mi pare la scrittura in versi non svolga efficacemente (o comunque, meno efficacemente che altrove) una delle sue funzioni drammatiche, che è quella di contribuire alla caratterizzazione dei personaggi e delle situazioni. Questo, accanto a qualche non grave ma significativa falla nell'articolazione drammatica (ad esempio, la frettolosa conversione di Araquis e la sua improvvisa e poco motivata morte) potrebbero forse far pensare a una redazione "por encargo" e comunque non del tutto coerente con una composizione dettata da una motivazione puramente personale.

Molto diversa è invece la questione del rapporto del testo autografo con quello pubblicato nella princeps. La versione a stampa reca le tracce di una drastica manipolazione del testo, che investe in parte il primo atto, ma che è soprattutto rivolto alla fusione del secondo e del terzo in un nuovo secondo atto ("se condensan los casi 1900 versos del original en los 1085 de la segunda jornada de la parte XXIV", p. 61), per permettere l'aggiunta di un terzo atto di natura ben differente. Nel terzo atto presente nella princeps (edito da Crivellari in appendice, alle pp. 287-328) perde centralità la figura di Josafat, mentre Leucipe diventa il focus dell'attenzione drammatica. L'ambientazione è in teoria nella

zona di eremitaggio di Josafat, che di fatto si trasforma in una più domestica area campestre, con l'introduzione della contadina Laurencia e di altri personaggi minori, così come del *gracioso* Bato. L'inserzione di questi nuovi personaggi serve a introdurre, come diversivo, delle situazioni sceniche a dir poco incongruenti (ad esempio una festa nuziale) e soprattutto elementi di comicità in quella che dovrebbe essere la linea drammatica centrale. Leucipe sta cercando di ricongiungersi a Josafat, prima per convincerlo a sposarla e poi, posseduta dal demonio, per cercare di sedurlo. Al suo rifiuto, Leucipe si converte a sua volta, diventando anche lei un'eremita e morendo, alla fine della versione della princeps, in odore di santità.

Mi sembra pressoché impossibile che Lope de Vega possa essere ritenuto responsabile di questa goffa rielaborazione. Lo indicano, come giustamente rileva Crivellari, sia il diverso atteggiamento verso la fonte, che Lope nella versione autografa ha seguito abbastanza scrupolosamente, sia il carattere rozzo e derivativo della costruzione drammatica, oltre all'introduzione di una comicità banale e ripetitiva, più consona alla figura primitiva del *pastor bobo* che a quella di un compiuto *gracioso*. A questo aggiungerei le caratteristiche della versificazione del terzo atto aggiunto, fatto quasi tutto di metri e strofe della tradizione popolare spagnola (*redondillas*, *quintillas*, *romances*, *estribillo*, con l'eccezione di una singola *canción* ai vv. 345-382), mentre nei tre atti di Lope c'è un ampio uso di *octavas*, *tercetos*, *sonetos*, *pareados*. Si può ipotizzare che si tratti di una rielaborazione più tarda, rivolta ad introdurre elementi di sicura presa sul pubblico (scene festive e comiche) e al tempo stesso permettere un migliore sfruttamento dell'organico, in particolare, di una prima attrice, che forse poteva interpretare sia il ruolo di Leucipe che quello di Laurencia, oltre che del *gracioso* presente in compagnia.

A conclusione della sua approfondita rilettura del testo, il curatore dedica una certa attenzione alla questione dell'eventuale rapporto di *Barlaán y Josafat* con *La vida es sueño* calderoniana. Crivellari ammette che ci sono delle analogie tematiche e alcune coincidenze specifiche in alcuni passaggi (vedi p. 69 dell'introduzione), ma si mostra abbastanza scettico su un'influenza diretta di un testo sull'altro. Mi sentirei sostanzialmente di condividere questa opinione, con un'argomentazione banale ma, spero, di una qualche efficacia. Che testo può mai avere letto Calderón, se nel 1611 in cui l'opera viene composta e forse allestita ha

appena 11 anni, e se poi nel 1641, in cui *Barlaán y Josafat* viene pubblicata, il capolavoro calderoniano è stato a sua volta già scritto ed edito?

Posto che mi sembra sommamente improbabile che Calderón possa aver letto l'opera in un manoscritto, non è possibile escludere che abbia assistito a una rappresentazione di *Barlaán y Josafat*, forse in una versione già rielaborata, e che possa averne tratto qualche suggestione. E tuttavia, anche ammettendo una qualche possibile influenza, mi sembra che l'edizione di Crivellari sia anche la buona occasione per misurare la grande distanza, non solo qualitativa ma anche di poetica teatrale e di morale veicolata, che separa *Barlaán y Josafat* dal capolavoro calderoniano, al quale viene talvolta frettolosamente accostata⁶.

In conclusione, la pregevole edizione di *Barlaán y Josafat* di Daniele Crivellari svolge egregiamente le due funzioni che dovrebbe sempre presentare un testo critico che aspiri allo statuto di scientificità, quella di presentare in maniera chiara e accessibile i risultati che si ritengono verificati e acquisiti, e al tempo stesso quella di indicare con altrettanta nitore alla comunità di studiosi i punti oscuri e lacunosi, per i quali va continuata la ricerca.

⁶ Ad esempio, Montesinos, come riporta Crivellari, ebbe ad affermare che "*La vida es sueño* es un *Barlaán y Josafat* secularizado". Più recentemente, e su un altro piano, Silvia Ronchey, nell'introduzione alla sua traduzione in italiano del testo attribuito a Giovanni Damasceno scrive: "la storia di Buddha-Iosaf, oltre che arrivare in Polonia, in Olanda e a Port-Royal, rinnoverà la sua fortuna in Spagna, dove Lope de Vega ne trarrà il suo *Barlán y Josafá* [sic], per il cui tramite il giovane principe isolato dal mondo e assorbito nel sogno troverà il più completo ritratto occidentale ne *La vida es sueño* di Calderón de la Barca"; *Il Buddha bizantino*, introduzione a S. Ronchey – P. Cesaretti (a cura di), *Storia di Barlaam e Iosaf. La vita bizantina del Buddha*, Torino, Einaudi, 201, pp. XLVI-XLVII. Un po' di dimestichezza con i testi e con la poetica della drammaturgia barocca spagnola permetterebbe di capire che *La vida es sueño* è probabilmente la realizzazione più lontana sia dall'ipotetico testo originale che da tutte le rielaborazioni in chiave spirituale della leggenda del Buddha.



FRANCISCO JOSÉ MARTÍN

TERESA COME TESTO
(TERESA D'AVILA DA FRAY LUIS DE LEÓN
A AMÉRICO CASTRO)*

Sei anni dopo la morte di Teresa d'Avila, avvenuta ad Alba de Tormes il 4 ottobre 1582, vedeva la luce, a Salamanca, e ad opera dell'editore Guillermo Foquel, un volume intitolato *Los libros de la madre Teresa de Jesús, fundadora de los monasterios de monjas y frailes carmelitas descalzos de la primera regla*. L'edizione era stata curata dall'eminente cattedratico dell'Università di Salamanca, Luis de León, figura di spicco dell'umanesimo cinquecentesco in linea di continuità con il rinnovamento intellettuale promosso dal movimento erasmista nella prima parte del secolo allora in corso sia in materia di fede che di studio e di vita. I libri raccolti in quel pregiato volume sono il *Libro de la vida*, *Camino de perfección* e *Las moradas*. Non sono certo le opere complete della santa, perché non era quello l'intento del curatore, ma ciò che certo non si può dire è che il frate agostiniano non abbia dato prova dell'indiscusso valore di una scelta filologica che mirava a configurare il corpo testuale di un'anima eccelsa, un *corpus* di scritti in grado di rendere visibile nell'atto della loro lettura l'anima di Santa Teresa¹. Tutto ciò realizzato non in astratto, ma all'interno del proprio tempo, cioè tenendo filologicamente conto delle linee di forza che dominavano il campo della cultura spagnola dell'epoca.

* Una prima versione fu presentata all'interno delle Giornate Internazionali di Studio "La dimora interiore: mistica e letteratura nel V centenario della nascita di Santa Teresa d'Avila" (Torino, 9-10 dicembre 2015).

¹ "Yo no conocí ni vi a la madre Teresa de Jesús mientras estuvo en la Tierra, mas ahora que vive en el Cielo la conozco y veo casi siempre en dos imágenes vivas que nos dejó de sí, que son sus hijas y sus libros", *Carta dedicatoria de Fray Luis de León*, ne *Los libros de la madre Teresa de Jesús, fundadora de los monasterios de monjas y frailes carmelitas descalzos de la primera regla*, Salamanca, Guillermo Foquel, 1588, cit. da Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, edición de Fidel Sebastián Mediavilla, Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 358. "Así que, tornando al principio, si no la vi mientras estuvo en la Tierra, ahora la veo en sus libros e hijas", *Ibid.*, p. 362.

La cura dell'edizione gli era stata commissionata dalle più alte istanze della vita politica spagnola. È nota l'ammirazione che Giovanna d'Asburgo, sorella dell'imperatore, nutriva per la figura di Teresa d'Avila e per i suoi scritti, così com'è noto il suo intervento presso il fratello, Filippo II, per far trasferire i manoscritti della santa all'interno della Biblioteca de El Escorial. Fray Luis, nell'introduzione all'edizione anzidetta, ci tiene a rendere esplicito un fatto apparentemente banale e privo d'importanza: "Los cuales libros – dice – que salen a la luz, y el Consejo real me los cometi6 que los viesse [...]"². Potrebbe sembrare una semplice dichiarazione *en passant*, forse carente di senso ai nostri occhi smalzati e postmoderni, o comunque portatrice di un senso meramente referenziale e, come tale, forse prescindibile per il lettore, sia per quello coevo che per quello odierno. E tuttavia, chiunque abbia dimestichezza con il campo della cultura spagnola dell'epoca sa che non si tratta assolutamente di una frase buttata lì. Ha l'aspetto di esserlo, perché Fray Luis vuole che così sia, ma è sicuramente un punto che ha richiesto la piena consapevolezza e il mestiere del grande scrittore che egli era: è importante ciò che si dice, ma non meno importante è il *come* si dice, perché il segreto della letteratura consiste nella forma, e questo gli umanisti lo sapevano benissimo.

Fray Luis era stato sotto processo nel carcere dell'Inquisizione di Valladolid per ben quattro anni, dal 1572 al 1576. La denuncia si articolava su tre diversi punti che si rafforzavano a vicenda: le sue ascendenze ebraiche, la sua preferenza – manifestata sia negli scritti che nelle lezioni universitarie – per il testo ebraico dell'Antico Testamento rispetto al latino della *Vulgata* e, infine, la sua traduzione al castigliano del *Cantico dei cantici*, dopo che il Concilio di Trento aveva proibito di tradurre la *Bibbia* in lingua volgare. Ne uscì senza condanna ed è nota la frase pronunciata al suo ritorno all'insegnamento: *Dicebamus hesternae die*, il "come dicevamo ieri" su cui il filologo Karl Vossler scrisse pagine memorabili³. Ma per quanto ne fosse uscito assolto deve essere chiaro che a quei tempi il semplice fatto di essere stato oggetto d'interesse da parte dell'Inquisizione lasciava un marchio imperituro, cioè una sorta

² *Ibidem*.

³ K. Vossler, *Luis de León*, Monaco di Baviera, Schnell & Steiner, 1946 (trad. esp. di Carlos Clavería: *Fray Luis de León*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946).

di macchia permanente sia sulla persona che sulle sue opere. Per i risvolti sociali e letterari della cultura del sospetto non conosco opera che superi la portata di *De la edad conflictiva*, del grande Américo Castro, sul quale poi tornerò nella seconda parte del mio contributo.

Dal canto suo, anche Teresa d'Avila era stata denunciata all'Inquisizione e si sa che il manoscritto del *Libro de la vida* era rimasto per anni sotto esame presso gli archivi inquisitoriali. Anche lei, come Fray Luis, era di ascendenza ebraica ed è notoriamente conosciuto il processo e la condanna inflitta a suo nonno, Juan Sánchez de Toledo, in quanto *judaizante*. Anche lei, come Fray Luis, apparteneva quindi ai *cristianos nuevos*, alla stirpe dei *conversos*, la cui conversione però non era sufficiente a metterli sullo stesso piano dei *cristianos viejos*, di coloro cioè che potevano vantare *limpieza de sangre* di fronte a un potere nel quale politica e religione erano indissolubilmente uniti.

Il Fray Luis filologo sa quindi di dover introdurre un elemento di autorità in grado di frenare i ripetuti interessamenti inquisitoriali sia sulla sua opera sia su quella della santa. Sapeva che un volume che avesse riunito le opere maggiori di Teresa d'Avila e la sua cura filologica poteva essere motivo per ravvivare antichi sospetti e per crearne di nuovi, ma sapeva anche che la carta che aveva in mano, se ben giocata, poteva essere vantaggiosa per entrambi. Quindi decide di dichiararlo in modo inequivocabile: è il Consiglio del Regno a commissionargli il lavoro, pertanto sono le più alte istanze della politica spagnola ad avallare entrambi, sia la correttezza in dottrina delle opere della santa d'Avila che la correttezza in metodo della filologia del cattedratico di Salamanca. In fondo, si tratta di un espediente simile a quello trovato da Alfonso de Valdés una cinquantina d'anni prima per tutelare le edizioni spagnole delle opere di Erasmo da Rotterdam (lui aveva fatto stampare in apertura ad esse una lettera dell'Imperatore Carlo V in cui questi elogiava l'umanista fiammingo).

Del suo lavoro filologico l'umanista salmantino dice che "el trabajo que he puesto en ellos – cioè negli scritti della santa – [...] no ha sido pequeño", e in seguito ne intraprende la descrizione:

Porque no solamente he trabajado en verlos y examinarlos, que es lo que el consejo mandó, sino también en cotejarlos con los originales mismos, que estuvieron en mi poder muchos días, y en reducirlos a su

propia pureza en la misma manera que los dejó escritos de su mano la madre, sin mudarlos ni en palabras ni en cosas, de que se habían apartado mucho los traslados que andaban, o por descuido de los escribientes, o por atrevimiento y error⁴.

Non ho qui lo spazio per commentare come si dovrebbe questo passo facilmente riconducibile all'orizzonte del sapere filologico dell'umanesimo, ma faccio notare che nei riferimenti ai *traslados* e alle *mudanzas* della citazione non manca una critica velata anche alle interferenze inquisitoriali. Non che ci sia solo quello, ma velatamente – ed è ovvio che non poteva essere che così – c'è anche quello.

In relazione agli scritti della santa e al suo lavoro filologico, Fray Luis conclude: “Así que yo los he restituido a su primera pureza”⁵. Fray Luis sa perfettamente che non è così, che non c'è più una *primera pureza*, che la prima purezza è quella che la macchina inquisitoriale che dominava la cultura spagnola dell'epoca aveva fatto correggere fino ad arrivare ad una versione accettabile per l'ortodossia controriformista uscita dal Concilio di Trento. Ma non accettare questo fatto sarebbe stato suicida (lo sapeva bene, perché l'aveva vissuto sulla propria pelle con i propri scritti), quindi chiama prima purezza quel punto di restituzione filologica in cui la filologia si doveva per forza arrendere di fronte all'istituto della Santa Inquisizione. Più che prima purezza sarebbe più esatto chiamarla seconda poiché, come si sa, Santa Teresa dovette fare due redazioni sia del *Libro de la vida* che di *Camino de perfección* (ma soltanto di quest'ultimo si conservano entrambi i manoscritti, quello de El Escorial e quello di Valladolid) ed è altamente plausibile che quando arrivò a scrivere *Las moradas* avesse già imparato la lezione e la sua scrittura procedesse di conseguenza⁶. È ovvio che Fray Luis non è colpevole di nulla, tutt'altro: lui opera all'interno delle possibilità che gli offrono il suo tempo e la sua circostanza. E questo operato è certamente magnifico⁷. D'altronde, a noi, poi, non è rimasta che la

⁴ *Carta dedicatoria de Fray Luis de León*, cit., p. 363.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Forse da un punto di vista strettamente filologico non è possibile sostenere la consapevolezza dell'autocensura negli scritti di Santa Teresa, ma è legittimo ipotizzare un processo di interiorizzazione della censura inquisitoriale che in molti aspetti agisca su di lei e che lei faccia proprio.

⁷ A scanso di equivoci va detto che Fray Luis individua perfettamente – e ne risalta il valore – le caratteristiche del merito letterario di Santa Teresa, un punto questo che finirà

testualità di quella seconda purezza della maggior parte dei testi di Santa Teresa (salvo le sorprese che di tanto in tanto ci regalano le aperture degli archivi che custodiscono il variegato operato inquisitoriale).

Dopo le fatiche di Fray Luis, sebbene questo non fosse il suo intento, ma parzialmente grazie ad esse, ebbe inizio la costruzione della leggenda di Santa Teresa d'Avila e la conseguente alterazione e falsificazione della sua biografia, ad incominciare dall'aspetto delle origini, ora nobili e con ascendenze appartenenti alla casta dei *cristianos viejos*. Questa leggenda sarà un fiume in piena che arriverà al punto di farla proclamare – insieme all'apostolo Santiago – patrona della Spagna franchista (è noto il rapporto morboso del dittatore con la reliquia della mano sinistra della santa). D'altro canto, all'interno della Chiesa cattolica, l'opera di Teresa d'Avila, sia come scrittrice che come riformatrice, ha intrapreso un cammino che ha portato la sua figura ai più alti riconoscimenti ecclesiastici: nel 1622, infatti, a quarant'anni dalla morte, viene proclamata Santa da Gregorio XV, e nel 1970, a cinque anni dalla fine del Concilio Vaticano II, e come evidente sua conseguenza, Paolo VI la proclama Dottore della Chiesa di Roma (da non trascurare il fatto che Santa Teresa è la prima donna cui viene conferito tale grado).

Riprendendo il discorso sui suoi scritti e sul lavoro filologico, che è quello che qui prendiamo in esame, vorrei fare ora un salto in avanti di quasi quattro secoli per situare il mio discorso *hic et nunc*: in fondo la filologia è un sapere, un'attività rivolta sempre al presente, non certo in modo aleatorio, ma in vista del lavoro di apertura che ogni presente responsabile fa del proprio futuro (cosa diversa è il culto del passato per il passato, indice di un atteggiamento politico-esistenziale che tende a snaturare quell'*amore* per i testi in cui consiste la filologia e a farne un'arma del tradizionalismo). Nel 1972, uno dei più grandi filologi del XX secolo, senza dubbio il maggiore in campo ispanico, Américo Castro, pubblicava un libro intitolato *Teresa la Santa y otros ensayos*. Si trattava apparentemente di una seconda edizione rivista e corretta di un

per costituire uno dei pilastri della fortuna letteraria della santa: "en la alteza de las cosas que trata y en la delicadeza y claridad con que las trata, excede a muchos ingenios; y en la forma del decir y en la pureza y facilidad del estilo, y en la gracia y buena compostura de las palabras, y en una elegancia desafeitada que deleita en extremo, dudo yo que haya en nuestra lengua escritura que con ellos se iguale". *Ibid.*, p. 361.

libro che aveva per titolo *Santa Teresa y otros ensayos* pubblicato nel lontano 1929. Ma, a ben vedere, considerando la profondità e la radicalità della revisione effettuata da Castro nel volume del 1972 forse sarebbe più consono e adeguato parlare non di due edizioni di un medesimo libro ma di due libri differenti⁸. Non credo sia stato sottolineato con la dovuta attenzione il cambiamento apportato da Castro nel titolo, ossia come si passi dal consueto “Santa Teresa” all’inusuale “Teresa la Santa”, indice indubbio di un cambiamento di prospettiva che andava a modificare in modo sostanziale la figura e l’opera di Teresa d’Avila. In fondo, si tratta di un cambiamento parallelo a quello avvenuto nel caso degli studi di Castro su Cervantes: ciò che si produce tra *Santa Teresa y otros ensayos* e *Teresa la Santa y otros ensayos*, cioè tra i libri del 1929 e del 1972, è la stessa cosa che si era prodotta tra *El pensamiento de Cervantes*, il libro del 1925 che aveva reso internazionalmente famoso Castro, e *Hacia Cervantes*, un titolo successivo, pubblicato nel 1957.

Quel che intercorre tra i due libri, e che spiega il cambiamento di Castro nella comprensione della “realtà storica” della Spagna, non è altro che il vissuto, sulla propria pelle, della tragica esperienza della guerra civile spagnola e il conseguente esilio dei vinti. Prima del 1936 Castro è il rappresentante più brillante della scuola filologica spagnola legata all’esperienza del Centro de Estudios Históricos sotto la guida di Ramón Menéndez Pidal. In modo coerente con gli ideali della Generazione del 1914, portabandiera della cosiddetta europeizzazione della Spagna, Castro portava avanti un intenso lavoro filologico che mirava a integrare la letteratura spagnola all’interno del generale sviluppo della letteratura europea. Il *Cervantes* del 1925 e la *Santa Teresa* del 1929 rispondevano a quest’orizzonte in cui il sapere filologico si metteva al servizio di un’idea di nazione in costruzione e di un nazionalismo fortemente impregnato dagli ideali liberal-riformisti e dal progetto politico-culturale della generazione del 1914 (quella, per intenderci, di Ortega y Gasset, Manuel Azaña, Gregorio Marañón e un lungo eccetera in cui non si può certo dimenticare Américo Castro)⁹.

⁸ A. Castro, *Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid, Historia Nueva, 1929; A. Castro, *Teresa la Santa y otros ensayos*, Madrid, Alfaguara, 1972.

⁹ Si vedano in proposito i miei: *Intelectuales y reformistas. La Generación de 1914 en España y América*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, e “El príncipe y el hereje”, introduzio-

L'esperienza della guerra civile e dell'esilio segnarono Castro nel profondo e operarono in lui una sorta di capovolgimento intellettuale. Il Castro dell'esilio non è più il filologo brillante del Centro de Estudios Históricos, ma un intellettuale ossessivamente preoccupato per il carattere e il destino della Spagna. Tutto quello che farà dal 1936 in avanti non sarà altro che un tentativo di trovare una risposta adeguata alla tragedia della guerra civile, al perché mai il popolo spagnolo fosse giunto a quel punto estremo della storia. Nell'esilio Castro pensa alla Spagna come a una singolarità: a questo punto non gli interessa più – o non gli interessa soltanto – cosa la cultura spagnola abbia in comune con quella europea ma, al contrario, cosa renda entrambe differenti, radicalmente differenti. Castro parla ora della “differenza ispanica”, e in base a quella costruisce quel monumento storiografico che è *La realidad histórica de España*. Un libro importante, decisivo, con cui ogni ispanista si dovrebbe confrontare prima di scrivere un solo rigo; un libro coraggioso che racconta una diversa storia della Spagna – diversa, s'intende, da quella ufficiale. In questa nuova narrazione della storia della Spagna né Cervantes né Santa Teresa potevano restare uguali a prima. Nulla è come prima, anche perché la scoperta di Castro è che l'intera storia della Spagna è certamente un falso¹⁰.

Nell'introduzione all'edizione del 1972 Castro spiega i motivi del suo cambiamento di prospettiva e soprattutto rende quest'ultima perfettamente esplicita: “Antes del desastre de 1936 – dice – me esforzaba yo por enlazar de algún modo la civilización española con la del occidente europeo”¹¹. E al poco, con evidente peso nello spirito, aggiunge: “Ni yo, ni mis lectores, ni mis maestros, ni mis colegas, ni mis alumnos teníamos la menor noción de las inmensas y ocultas fallas volcánicas de un pueblo que, a pocos años de salir mi *Santa Teresa*, iba a hacerse añicos

ne a *Epistolario Américo Castro y Marcel Bataillon (1923-1972)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

¹⁰ “Todo es singular y extraño cuando se trata del pasado español, ante todo porque lo problemático no es sólo el contraste entre la apariencia del fenómeno y su posible realidad, sino el conflicto entre las preferencias y los hábitos de los futuros historiadores frente a las exigencias de una realidad ya no tan fácil de manejar como antes. Ahí yace la penosa dificultad para quien pretende romper ese cerco mágico, alzado sobre hondos y seculares cimientos”, A. Castro, “Introducción en 1965”, en *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1987, p. 9.

¹¹ A. Castro, *Teresa la Santa y otros ensayos*, op. cit., p. 10.

a sí mismo en alternados arrebatos de feroz ceguera”¹². È la susseguente ricerca e studio di quelle “fallas volcánicas” che percorrevano il sottosuolo della vita spagnola a portare Castro a un’inversione di rotta:

Nunca hubo *dos Españas*; lo que sí hubo fue una población castiza y religiosamente triple en los varios reinos, que acabó por unificarse en la unidad geo-política llamada hoy España, y en la cual perduraron algunas huellas o cicatrices de aquellos antiguos modos de reaccionar a las llamadas de la vida¹³.

È importante capire come si passi dalla problematica convivenza medioevale tra le cosiddette *tres castas*, cioè mori, ebrei e cristiani, alla conflittualità dell’epoca moderna tra i cristiani nuovi e vecchi, cioè tra i cristiani di lunga data e quelli che si erano dovuti convertire onde evitare l’espulsione da quella Spagna politicamente unificata dai Re cattolici all’insegna della religione cristiana: “con lo cual – dice Castro – se creó una situación social cuyo conocimiento es necesario para darnos cuenta del sentido de las vidas y de las obras de las excelsas figuras sacadas a nueva luz en este libro”¹⁴.

E arriviamo al punto che fa al caso nostro: “Fray Luis de León – dice Castro –, al editar las obras de la Santa de Ávila, sabía sin duda quién y cómo era la escritora que él ofrecía a sus contemporáneos”¹⁵. E aggiunge che:

El motivo de hacer esta observación es que el cultivo de cierta clase de literatura estuvo fomentado por el hecho de conocer el converso la forma en que sus predecesores se habían enfrentado al problema de liberarse de la cerrazón social que les afligía, y de reaccionar contra ella en algún modo – religioso, filosófico, científico, técnico¹⁶.

Per Castro, dunque, Fray Luis ha compreso a fondo i motivi a partire dai quali si configura in Spagna la letteratura dei *conversos* e dei suoi discendenti. E l’ha compreso perché egli stesso si è ritrovato nella

¹² *Ibid.*, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ *Ibidem*.

stessa condizione. Il suo *Dicebamus hesterna die* con cui ritorna all'insegnamento dopo quattro anni di prigione racchiude in sé il disagio – esistenziale e intellettuale – provato verso la società in cui vive e di cui è parte integrante. Per Castro, la letteratura dei *conversos* e dei suoi discendenti porta in sé le stimmate del vissuto esistenziale all'interno di quella particolare conflittualità della società spagnola dell'epoca. La letteratura è per loro il campo d'indagine dove si ricercano possibili vie d'uscita al suddetto conflitto. Una di esse – ed è quella di cui Castro si serve per interpretare la letteratura mistica spagnola del Cinquecento e del Seicento – è quella dell'invocazione dell'ausilio divino:

Entre las posibles salidas al conflicto que atenazaba muchas almas de elección desde finales del siglo XV, una de ellas fue invocar el auxilio divino [...]. Los dotados de suficiente ímpetu y poder creativo se sirvieron de sus propias y confusas desdichas como de un material de construcción para con él erigir excelsas moradas en las cuales Dios y su criatura convivirían, glorificado el Uno, y libre de miserias y cadenas opresivas la otra¹⁷.

Per Castro, i fenomeni della cultura spagnola

fueron como podían ser dados los componentes de su población, del todo distintos de los europeos. [...] en la experiencia mística de la Santa de Ávila hay ecos de la tradición místico-cristiana, llegada a ella a través de sus lecturas, las cuales a su vez enlazarán remotamente con el neoplatonismo. Pero la originalidad del estilo de esta gran mística es que en su obra están presentes su vida personal y las preocupaciones de su medio social, entre otras la de encastillarse en la inexpugnable fortaleza divina, y adquirir así un linaje espiritual¹⁸.

Non c'è dubbio che l'interpretazione castrista della mistica ispanica è alquanto discutibile, soprattutto perché la sua intima tendenza a ridurla alla conflittualità della vita spagnola dell'epoca fa perdere di vista la portata di universalità che hanno le diverse vie mistiche, presenti all'interno di orizzonti culturali assai diversi e in rapporto alle più diverse forme di religiosità del nostro pianeta. Ma che sia discutibile

¹⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

non significa necessariamente che sia errata, anzi, a mio avviso – salvaguardando un più giusto equilibrio tra l'universale e il particolare – è innegabile la portata di verità con cui illumina alcuni tratti salienti della mistica ispanica del Cinquecento e del Seicento. Credo sia perfettamente legittimo parlare della ricerca di un *lignaggio spirituale* da contrapporre al lignaggio di sangue dominante la vita spagnola d'allora: questo significa inserire la letteratura mistica spagnola all'interno del suo più autentico contesto e come conseguentemente rispondente ai problemi reali che attraversavano il campo della vita e della cultura ai tempi della Controriforma. Ed è ovvio, in questo senso, che chi ha più bisogno di costruire una *dimora* in cui rifugiarsi dalla brutalità delle forze dominanti dispiegate in campo sono per l'appunto i *cristianos nuevos*, cioè quelli a cui mancava un lignaggio di sangue e cercavano nella rivendicazione del lignaggio spirituale una patente di cittadinanza che li equiparasse socialmente ai *cristianos viejos*.

Questo significa forse che la produzione letteraria della mistica ispanica del Cinquecento e del Seicento sia un esclusivo riflesso della *sociedad conflictiva* di cui parla Castro? Certamente no. Ma ciò che non si può certo negare è che l'intrinseca conflittualità di cui parla Castro è ben presente nella configurazione letteraria delle opere dei *conversos* e dei loro discendenti. Anche nella mistica, certamente.

Con Castro appare chiaro il principio ermeneutico secondo cui la produzione culturale di un'epoca dev'essere necessariamente ricondotta alle forme di vita da cui emerge, e anche e soprattutto alle inter-relazioni che quelle stesse forme di vita stabilivano all'interno del più complesso campo della vita (con i suoi diversi mondi di vita) e della cultura (con i suoi diversi orizzonti) dell'epoca. Ma ciò che vale per la letteratura deve valere anche per la filologia, cioè per lo studio dei testi e per le pratiche di sapere che quello studio mette di volta in volta in campo per incarnare l'amore per la parola in cui consiste la filologia (*philo-logia*). È ovvio che anche questo *amore* della filologia deve anch'esso essere necessariamente ricondotto alle forme di vita da cui emerge. Non c'è l'amore assoluto, così come ovviamente non c'è il testo assoluto, ma soltanto imperfette concrezioni che si materializzano nelle diverse edizioni in cui si manifestano i testi e nei diversi studi dei testi che si susseguono nel tempo.

Per quanto grande sia la distanza che li separa, il lavoro filologico di Fray Luis de León e quello di Américo Castro sulle opere di Teresa

d'Avila presentano non poche analogie. Apparentemente il primo serve alla costruzione della leggenda di Santa Teresa (in modo consapevole o inconsapevole ne sancisce l'avvio), e il secondo attua il deliberato avviamento alla sua decostruzione; ma in fondo, a ben guardare, con le loro scelte filologiche tanto Fray Luis de León quanto Américo Castro rispondono ai problemi reali dei loro tempi incerti e convulsi. Per Fray Luis si trattava di preservare le opere della santa di fronte ai sospetti inquisitoriali, di far valere nel contesto del suo tempo le virtù – sia letterarie che spirituali – del *corpus* della santa d'Avila. Quello che mette in atto è un autentico tentativo di *salvezza*, cerca cioè di evitare che gli scritti teresiani finiscano all'*Indice dei libri proibiti*. E a tale fine – nobile quanto si voglia – subordina il proprio lavoro filologico, o meglio, mette questo a disposizione di quell'altro, ma – questo va detto in onore della verità – senza che quest'operazione contravvenga minimamente ai principi che regolavano la prassi filologica degli umanisti. Anzi, a dire il vero, quello che Fray Luis fa è cercare di limitare le aberrazioni filologiche inquisitoriali: meglio mascherare l'ascendenza *conversa* della santa, non parlandone, che è propriamente quello che consapevolmente lui fa¹⁹, che rischiare di vedere le sue opere bruciare sul rogo. D'altronde anche per Fray Luis ciò che doveva contare era il lignaggio spirituale della persona e non certamente lo statuto della *limpieza de sangre* che si sarebbe poi fatto socialmente ossessivo nella Spagna del Seicento.

Per quanto riguarda Castro, invece, bisogna dire che le sue scelte filologiche riguardo agli scritti della santa d'Avila sono da considerare in perfetta consonanza con gli orizzonti di pensiero in cui egli stesso si colloca prima e dopo la tragica esperienza della guerra civile spagnola. Nel primo caso, l'interesse per la santa nasceva all'interno del rinno-

¹⁹ "Fue esta dichosa muger natural de Ávila, ciudad antigua de Castilla, de padres nobles y virtuosos", Fray Luis de León, *De la vida, muerte, virtudes y milagros de la santa madre Teresa de Jesús*, edición de María Jesús Mancho, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, p. 111. La scelta del silenziamento non è trascurabile in Fray Luis, cioè dev'essere considerata nella sua positività: è stata una scelta che tendeva a oscurare un dato che all'epoca era di massima importanza. In ogni modo, nella già citata *Carta dedicatoria de Fray Luis de León* si fa riferimento ai sospetti inquisitoriali sugli scritti della santa, ma lo si fa con un'abilità da maestro, rimandando tali sospetti al passato, come se – cosa non completamente vera – tali sospetti fossero già rientrati: "Mientras se dudó de la virtud de la santa madre Teresa, y mientras hubos gentes que pensaron al revés de lo que era [...]", cit. p. 364.

vamento degli studi sulla vita intellettuale e religiosa del Cinquecento spagnolo, sulla scia del grande filone di studi sull'erasmismo al quale Castro contribuì in modo prevalente e il cui frutto più eccelso fu la monumentale opera di Marcel Bataillon *Érasme et l'Espagne*, pubblicata nel 1937. Dopo la guerra e alla luce dell'esperienza dell'esilio, Castro, in un *work in progress* che si concluderà soltanto alla sua morte, subordina la filologia alla ricerca della vera *realtà storica* della Spagna e si serve della letteratura quale fonte di un nuovo sapere che avrebbe avuto il compito di partorire un nuovo paradigma storiografico secondo il quale la Spagna era la funzione risultante dalla problematica convivenza delle tre caste e dalle forme di vita ad esse associate. La Spagna non era un risultato, ma un problema da risolvere, cosa che si poteva realizzare solamente andando alla radice delle cose e non trascurando nessuno degli elementi della sua realtà storica. Tra questi due orizzonti di pensiero si colloca il libro su Santa Teresa, che non poteva essere soltanto uno ma due.

Castro e Fray Luis fanno della filologia una forma di vita. In loro si tratta di un sapere che dà forma alla propria esistenza, al modo di vivere la propria vita. In loro, gli scritti di Teresa d'Avila acquistano una voce che sentono propria e che era stata dimenticata. Una voce che parla senza parole, o con poche parole, magari solo con gesti, ma che riconduce l'intero dire dei testi alla forma di vita di appartenenza. Tutti e due *salvano* quella voce: l'uno dall'*Indice*, l'altro dalla *legenda*.



ANNA MARIA PEDULLÀ
Università di Napoli L'Orientale
apedulla@unior.it

LA LEGGENDA DEL GRANDE INQUISITORE TRA SCRITTURA ROMANZESCA E SCRITTURA TELEVISIVA

Appassionato dell'assoluto, sottile analista del "sottosuolo" delle passioni umane, alla ricerca infinita di senso, Dostoevskij, parlando di sé, aveva affermato di aver "varcato ovunque e in tutte le cose il limite estremo". Il grande scrittore ha turbato la coscienza europea e mondiale per un secolo e mezzo (Nietzsche, Proust, Kafka, Berdjaev, Sestov, Sartre, Camus, Gide, Sarraute, Nabokov, Visconti, Bresson, Kurosawa, Wajda, tra i più importanti). Il dialogo de *Il grande inquisitore* è uno dei capitoli più famosi del capolavoro di Dostoevskij *I fratelli Karamazov*. Sigmund Freud in un saggio del 1927 espresse un giudizio molto lusinghiero su questo romanzo:

I fratelli Karamazov sono il romanzo più grandioso che mai sia stato scritto, l'episodio del Grande Inquisitore è uno dei vertici della letteratura universale, un capitolo di bellezza inestimabile... Non è certo un caso che tre capolavori di tutti i tempi trattino lo stesso tema, il parricidio: alludiamo all'*Edipo re* di Sofocle, all'*Amleto* di Shakespeare e ai *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij. In tutte e tre le opere è messo a nudo anche il motivo del misfatto: la rivalità sessuale per il possesso della donna¹.

Al tema della passione primordiale del parricidio si aggiunge quello della "condanna dell'innocente" rappresentato da Dimitrij Karamazov che accetta la condanna alla deportazione per espiare tutte le sue colpe, e soprattutto il desiderio della morte del Padre.

Ma non è la filosofia, né l'etica, né la politica, né la psicoanalisi ad ispirare quest'intervento che ha l'intento di far luce sulla costruzione

¹ S. Freud, *Dostoevskij e il parricidio*, in *OSF*, vol. 10, 1927, p. 533.

dialogica della *Leggenda del Grande Inquisitore* e la sua riscrittura televisiva. Il nostro debito maggiore va ascritto all'interpretazione di Bachtin sul romanzo di Dostoevskij, di cui il critico russo esclude la possibilità di una lettura filosofica. L'Autore dei *Fratelli Karamazov* è il creatore del "romanzo polifonico" dell'infinita discordanza, dell'infinita compresenza del discorde.

Scrive Bachtin:

Là dove gli altri vedevano un solo pensiero, [Dostoevskij] ha saputo trovare e sondare due pensieri, uno sdoppiamento; là dove vedevano una sola qualità, egli ha scoperto in essa la presenza anche di un'altra, opposta qualità. Tutto ciò che sembrava semplice, nel suo mondo è divenuto complesso e composito. In ogni voce, egli ha saputo sentire due voci discordanti, in ogni espressione, l'incrinatura e la disposizione a passare a un'altra, opposta espressione; in ogni gesto egli ha colto contemporaneamente la certezza e l'incertezza; egli ha percepito la profonda equivocità e plurivocità di ogni fenomeno (...) La visione di Dostoevskij è chiusa in questo istante di svelata multiformità e resta in esso, organizzando e inquadrando questa multiformità nello spaccato di quel dato istante.²

Dostoevskij, secondo Bachtin, parla attraverso i suoi personaggi, "i quali – afferma Givone – vengono infinitamente sdoppiati e anzi moltiplicati all'infinito nei modi dell'apparire reciproco, cioè del mutuo specchiarsi l'uno nell'altro e ciascuno in tutti gli altri"³.

Nella seconda parte del romanzo, Libro quinto, nei capitoli III e IV che precedono quello in cui è narrata la leggenda del Grande Inquisitore, Alëša va ad incontrare in una trattoria Ivan, che ha deciso di partire per Mosca. Qui inizia il dialogo tra i fratelli che esordisce con quella domanda che Ivan suppone l'altro voglia fargli da quando si sono rincontrati in casa del padre: "In che cosa credi, fratello? O forse non credi in niente?"⁴

Alëša ha il sospetto che il fratello voglia scherzare, e, stando al gioco, gli chiede da dove voglia cominciare: "da Dio? Se Dio esiste o no?". Ivan ridendo dichiara di accettare l'idea di Dio, ma non il mondo creato da

² M. Bachtin, *Il romanzo polifonico di Dostoevskij e la sua interpretazione nella letteratura critica*, in Id., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, pp.44-5.

³ S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Roma – Bari, Laterza, 2006, p. 25.

⁴ F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Sansoni, Firenze 1966, p.340.

Dio ed esprime con un'ironica *captatio benevolentiae* il desiderio che sia Alëša a guarirlo. Egli sa bene che la fede del fratello è fortemente radicata negli insegnamenti dello starec Zosima, che predica l'amore per ogni creatura, ma cerca attraverso la retorica di distruggere le sue ragioni.

Per Ivan il male domina il mondo e l'uomo non può raggiungere alcuna redenzione perché intrinsecamente malvagio. Racconta episodi di crudeltà efferata specie verso i bambini, sapendo bene di far soffrire il fratello che gli chiede il senso di questa sorta di esame. Ma, dopo che Ivan dichiara di accettare Dio, ma di volergli "rispettosamente restituire il biglietto", Alëša comprende che la ribellione è l'unico senso del pensiero e dei sentimenti di suo fratello. Dopo aver riflettuto, Alëša con gioia si gioca la sua "carta vincente" e afferma che "c'è un Essere che può perdonare tutto e tutti "perché Lui stesso ha dato il suo sangue innocente per tutti e per tutto".⁵ Ivan non riesce a controbattere ed esclama, con ironia: "Ah, "l'Unico senza peccato e il Suo sangue!"".⁶

I fratelli si confrontano su un antico, grande problema: la compatibilità tra l'esistenza di Dio e la presenza del dolore sulla terra, della sofferenza che spesso riguarda gli innocenti, i bambini. Nel racconto svolto nella forma del dialogo in un topos triviale, promiscuo e precario come quello della trattoria, si oppongono con mirabile chiarezza due visioni del mondo antagoniste. Da una parte l'idea che ogni sofferenza rientri in un disegno divino di armonia non direttamente comprensibile dall'uomo, dall'altra la convinzione che nessuna provvidenza valga la sofferenza di un solo innocente, le lacrime di un solo bambino. Ivan con la sua parola sarcastica e ribelle assume fattezze sataniche. Ma dietro questa maschera c'è tanta inquietudine e tanta angoscia. Alëša nel confronto col fratello finisce col deporre la sua serafica immagine per assumere quella dell'amarezza, del dolore e del tormento. Nessuno dei due, dopo il colloquio, sarà più come prima.

Ivan, che diventa nel corso della scrittura del romanzo il personaggio principale dei Karamazov, diviene anche autore della *Leggenda del grande Inquisitore*, dove crea un dialogo che ha per tema centrale la negazione di Dio e che risulta speculare a quello svolto precedentemente col fratello.

⁵Ibid., p.357.

⁶Ibidem.

Lo sfondo della vicenda è ambientato a Siviglia nel corso del XVI secolo, tragicissimo periodo di roghi di eretici e di auto da fé. Nelle strade della città l'Inquisitore riconosce il Cristo. È lui che è tornato e tornerà ancora come è scritto nell'*Apocalisse*. Dostoevskij crede nella *parousia* cristiana e nel Giudizio universale. La gente di Siviglia riconosce Gesù, attratta dalla Sua forza irresistibile e salutare. Lo attornia chiedendo guarigioni e miracoli. Lui non vorrebbe mostrare segni, vorrebbe che tutti possano decidere: è l'espressione più pura dell'idea di libertà secondo gli scrittori russi dell'*Apocalisse*.

L'Inquisitore fa arrestare Gesù che, tornato in un mondo dove "Dio è morto", non risponde al vegliardo che gli domanda per due volte se è il Cristo, e resta in silenzio come innanzi a Erode (*Luca* 23, 9).

Il Grande Inquisitore ripete a Gesù le parole della tentazione diabolica:

Ma vedi codeste pietre per questo nudo e rovente deserto? Convertile in pani, e dietro a Te l'umanità correrà come un branco di pecore" (...) "Ma tu non hai voluto privare l'uomo della libertà, e hai rifiutato la proposta; giacché dove sarebbe la libertà se il consenso fosse comprato col pane? Tu nel mondo vai a mani vuote, con non so che promessa di libertà, che quelli nella loro ingenua sregolatezza non possono neppure concepire, e ne hanno timore e spavento - giacché nulla mai fu per l'uomo e per la società più insopportabile della libertà⁷.

L'umano genere secondo Ivan è composto di esseri deboli, viziosi e ribelli che possono trovare la felicità solo nella sottomissione:

Magari fateci schiavi ma dateci da mangiare" (...) "Capiscono essi stessi che libertà e pane non sono concepibili insieme, poiché giammai giammai non sapranno farsi le giuste parti tra loro. Si persuaderanno pure che non potranno mai essere liberi perché sono deboli, pieni di vizi, inconsistenti e sediziosi" (...) "Ci terranno in conto di dei in compenso del fatto che, trovandoci alla loro testa, noi avremo acconsentito ad abolire la libertà, che faceva loro paura, e a porli sotto il dominio nostro: tanto tremendo sembrerà loro esser liberi.⁸

⁷ *Ibid.*, p. 366.

⁸ *Ibid.*, p. 367.

Gli atti di accusa mossi contro Dio riguardano proprio il dono della libertà concesso all'umanità. Se il mondo non è abitato da liberi, perché gli uomini non desiderano esserlo, significa che Gesù non ha conosciuto il mondo. *"Sei stato superbo"* - dice l'Inquisitore - perché non accorgendoti della radicale miseria dell'umanità, le hai proposto un irraggiungibile ideale di perfezione. Nel mondo degli uomini la libertà non ha valore, essi desiderano il pane quotidiano. Tu che nel deserto potevi trasformare le pietre in pane, Tu invece hai condannato l'umanità al bisogno, alla ricerca, all'inquietudine, all'infelicità. Io, invece, li ho liberati dalla speranza di redenzione che li fa soffrire e li accontento, permettendo loro anche di peccare nella totale servitù. Io ho dato agli uomini quello che a loro serve per vivere, il miracolo, il mistero e l'autorità.

Si tratta di una "correzione" filantropica dell'opera divina, più compassionevole nei confronti degli uomini deboli, i non eletti, quelli che non "hanno la forza di disprezzare il pane terreno per quello celeste", gli uomini schiacciati dal determinismo delle condizioni, quelli che non riescono a rovesciare il loro misero stato. Paradossalmente, il Grande Inquisitore denuncia una mancanza d'amore nel dono di questa terribile libertà. La salvezza perché sia davvero pietosa deve riguardare tutti gli uomini, i forti e i deboli. E invece "due saranno nel campo; l'uno sarà preso e l'altro lasciato" (*Matteo*, 24:40). E i deboli? E chi tra le troppe vie, più o meno plausibili non ha saputo scegliere la fede? Forse l'amico lasciato nel campo liberamente non ha voluto alzare la testa... o non ha potuto. La terribile libertà che denuncia il Grande Inquisitore o una teologia del miracolo e della predestinazione. Di entrambe è difficile comprenderne la giustizia.

Alëša, dapprima, protesta l'assurdità delle affermazioni dell'Inquisitore, poi finisce con l'esclamare: *"Ma questo è un elogio di Cristo e non una condanna... come tu avresti voluto!"*⁹ I toni del giovane fratello si accendono di disappunto perché vede nella maschera del Grande Inquisitore, il terribile spirito satanico di morte e distruzione, con cui Ivan si identifica.

Ma dove conduce la distruzione dell'idea di Dio, quest'altra forma di parricidio?

⁹ *Ibid.*, p. 377.

Bachtin, parlando di Dostoevskij, usa la metafora del Carnevale come ribaltamento e critica dei valori e delle forme di vita di un mondo o di una data cultura. L'autore e i suoi personaggi si muovono inquieti ed agitati in queste esperienze vissute di Dio, usando l'ironia. Il diavolo parlando con Ivan si definisce un'*ironista*. In questo Carnevale si dice "Dio è morto", un evento nuovo della nostra civiltà, che segna la fine della simbiosi tra umano e divino. L'umanità si salva da sé e si fa Dio. A questa *sofia* mondana dello spirito della terra si oppone la "follia" dell'essere cristiani. I cristiani come Dostoevskij e i suoi personaggi, come Alëša, Zosima e anche Dimitrij, sono liberi solo attraverso Gesù. L'ateo Ivan che ha preso anche la maschera demoniaca del Grande Inquisitore, pensa di essere libero, liberandosi da Dio stesso. L'esigenza di perfetta libertà si rovescia, affermando la morte di Dio. Alëša, allora, compiendo lo stesso gesto del Gesù della *Leggenda*, prima di accomiarsi dal suo Antagonista, bacia dolcemente Ivan sulla bocca. Seguendo gli insegnamenti di Cristo, fa un gesto di amore verso il fratello cinico e nichilista, affermando in tal modo una diversa possibilità della felicità degli uomini.

La leggenda del Grande Inquisitore termina così: Gesù, che ha ascoltato fino in fondo e in silenzio il suo vecchio accusatore, lo bacia (e quel bacio brucia sulle labbra dell'Inquisitore). Come a suggerire nell'amore, comunque, la risposta. Una terza via, tra la libertà e il mistero.

I fratelli Karamazov è divenuto anche uno sceneggiato televisivo, diretto da Sandro Bolchi e trasmesso dal Programma nazionale della RAI nel 1969. Articolato in sette puntate, andò in onda dal 16 novembre al 28 dicembre di quell'anno con un ascolto medio di circa 15 milioni di telespettatori. Un vero successo. A curare la riduzione televisiva e la relativa sceneggiatura fu chiamato lo scrittore e drammaturgo Diego Fabbri. Scrittore, sceneggiatore, giornalista cattolico e antifascista, Fabbri esercitò la sua carriera artistica in prevalenza a Roma, dove collaborò alla sceneggiatura di ben quaranta film, alcuni di grandi registi come De Sica, Germi, Blasetti, Rossellini, Zampa, Antonioni. La sua vocazione principale fu il teatro. Tra le sue opere teatrali segnaliamo, per l'attinenza ai temi qui trattati, *Inquisizione* del 1946, che fu rappresentata con successo a Roma e a Parigi. Nel 1955 al Piccolo di Milano, con la regia di Orazio Costa, rappresentò *Processo a Gesù*, dramma che fu denunciato al santo Uffizio "per offesa alla religione e istigazione all'odio sociale".

L'incontro tra Ivan e Alëša Karamazov nella trattoria avviene alla fine della terza puntata dello sceneggiato televisivo. Bolchi comincia con un *campo lungo* in cui i due personaggi sono inseriti in un contesto un po' diverso dal romanzo, perché sono presenti altri attori, camerieri e clienti seduti in altri tavoli. Prosegue poi con *inquadrature frontali e primi e prmissimi piani* dei due fratelli. La nostra indagine si è focalizzata sulle sequenze riguardanti il racconto della *Leggenda del Grande Inquisitore*, che nel romanzo risulta un lungo monologo di Ivan con qualche brevissimo intervento del fratello. Nella sceneggiatura Fabbri riduce il lungo monologo di Dostoevskij in un dialogo a due voci della durata di circa trenta minuti, in cui il testo, pur rispettando semanticamente la scrittura dell'Autore, si concentra in poche ed efficaci battute.

Il telespettatore è invitato a seguire un appassionato confronto tra Ivan e Alëša, seduti ad un tavolo l'uno di fronte all'altro, in posizione antitetica. In prmissimo piano Ivan afferma che la vicenda da lui creata riflette il "dramma della sua coscienza dilaniata tra Cristo e i dubbi della ragione". Poi assertivamente inizia il suo racconto in campo medio e in piedi. L'Inquisitore incontra Cristo nella prigione in cui l'ha fatto rinchiudere e gli chiede: "Perché sei tornato?" A turbare il nostro ordine, la nostra pace?" Alëša lo interrompe domandandogli con eccitazione: "Era ritornato per ridare agli uomini la libertà dell'anima?". Ivan con enfasi e in primo piano frontale, sollevando il coltello dal tavolo, dice: "La libertà. L'uomo non vuole la libertà ma qualcuno che decida per lui." Interviene ancora Alëša, molto agitato: "Ma è il ragionamento dello spirito del male!" Ivan, di nuovo in piedi in campo medio, esclama: "Se Cristo avesse trasformato le pietre in pane tutti lo avrebbero seguito!" Alëša, seduto e in primo piano, risponde: "Cristo ha agito con la fierezza di un vero Dio!" Ivan ribatte con forza: "Ma gli uomini non lo capiscono. Gli uomini non sono dei! Vogliono solo scaricare la loro responsabilità su un essere potente che fonda una chiesa potente che si fonda su autorità, mistero e miracolo! Tutti si inchineranno a noi ubbidienti." Alëša in primo piano e di profilo domanda: "Non vi tormentate a nascondere la verità?" Ivan risponde: "Sì." Alëša incalzando il fratello: "Come fate a vivere serenamente?" E questi: "Gli eletti sono i veri infelici perché custodiamo il segreto della verità." Poi, in atto di andar via, come l'Inquisitore di fronte al Cristo prigioniero, dice: "Sappi che mi sono ricreduto su di Te e Ti dico che continuerò a correggere l'opera

Tua e domani Ti brucerò, perché se c'è qualcuno che meriti più di tutti il rogo quello sei Tu. Dixi." Va quindi al finale del suo racconto in cui Cristo in silenzio bacia sulla bocca il Suo accusatore che lo lascia uscire dalla prigione. Alëša, in piano medio e avvicinandosi al fratello, con voce addolorata: "Ivan tu non credi in Dio". Il fratello reagisce: "C'è una forza che supera tutto, la forza infame dei Karamazov". Alëša: "Vuoi dire che tutto è permesso, tutto è permesso?" Ivan in preda all'ira sta per colpire il volto di Alëša. Poi abbassa il pugno lentamente e ricomponendosi dice: "Questa formula di "tutto è permesso" io non la rinnego, ma un giorno sarai tu a rinnegare me." Alëša si avvicina al fratello e lo bacia in primissimo piano. Ivan ride accusando il fratello di plagio letterario. Poi i due si separano. In un piano lungo, e poi lunghissimo, Alëša vede allontanarsi nella strada Ivan che fischietta e fra sé conclude la sequenza con queste parole: "Ivan, povero Ivan! Quando mai ti rivedrò."

Nella scrittura romanzesca a prevalere è il lungo racconto di Ivan e la figura dell'Inquisitore. Nella sceneggiatura Alëša ribatte punto per punto le tesi riportate dal fratello, contrapponendo il suo spiritualismo al nichilismo manipolatorio del linguaggio del Potere. La scena diviene molto piena di passioni che, rapidamente espresse, concentrano l'attenzione dello spettatore sul potente gioco di antitesi creato da Fabbri, sottolineato dalle inquadrature in primo e primissimo piano che velocemente si alternano per catturare le emozioni più profonde degli spettatori, e dall'uso sapiente delle luci che vengono dirette maggiormente a favore del pio Alëša. Ivan rimane spesso in ombra e soprattutto alla fine della sequenza quando si avvia nel buio.

Anche noi, che sentiamo Dostoevskij come nostro contemporaneo, dovremmo almeno provare a dire "no" al Grande Inquisitore che spesso agisce nelle nostre coscienze individuali, distruggendo le nostre forze più attive e vitali, per affermare più convintamente e decisamente la nostra libertà. La libertà si lega alla bellezza e alla giustizia. Nell'epilogo del romanzo c'è una scena molto significativa. Alëša prende parte al funerale del piccolo Iliusa, e, rivolgendosi ai suoi piccoli amici, esclama: "Ah, fanciulli miei, amici cari, non abbiate paura della vita! Com'è bella la vita, quando si fa qualcosa di bello e giusto!"¹⁰.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1070.

RECENSIONI



MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO

Juan Páez, *La niña y el barco (la poética de Gigliola Zecchin)*,
Ciudad de Córdoba, Alción Editora, 2021, 138 pp.

En la poesía de Gigliola Zecchin existe una tensión tácita entre palabra y silencio. La ecuación es: cuanto menos se dice, más se comunica. Esta dinámica se sustenta en un uso peculiar de los espacios tipográficos, en la disposición de las palabras, el empleo de la puntuación, la coexistencia de la lengua adquirida – la lengua de cultura o de alfabetización – y la lengua materna, y en un periplo vital sugerido a retazos. Su idiolecto poético es una construcción indisociable de su biografía atravesada por la temprana emigración de Italia a Argentina.

En este ensayo Juan Páez contribuye decisivamente a los estudios críticos de la obra poética de Zecchin, cuyo reconocimiento en este género, sostiene el autor, no es proporcional a la trascendencia que obtuvo en otros ámbitos. Canela – nombre artístico de Zecchin – es una escritora y periodista cultural nacida en Vicenza que en 1952 emigró con su familia a la Argentina, donde reside hasta hoy. Estudió castellano y letras modernas en Córdoba, donde inició su tarea como comunicadora. La dictadura de Onganía la obligó a interrumpir sus estudios. Sus libros *Marisa que borra* y *La silla de Imaginar* fueron distinguidos por el “White Ravens”. *La piedra de la paciencia* recibió el Destacado de ALIJA por su texto, ilustración y edición. En 2008, *in movimiento* resultó finalista en el Premio Internacional de poesía “Olga Orozco”. Participó de los ensayos: *5 poetas italianos en traducción* y *La colección*. Sus relatos y poemas integran antologías de Argentina, Latinoamérica e Italia. En 2007 fue declarada *personalidad destacada de la cultura* por la Legislatura de Buenos Aires. Mientras estuvo a cargo del área de literatura infantil en Editorial Sudamericana publicó, entre otros, a grandes autoras como Graciela Montes, Ema Wolf, María Elena Walsh o Graciela Cabal.

Como Canela publicó un importante número de libros para niños y adolescentes, pero son sus tres poemarios *Paese* (Ediciones de la Flor,

2001), *arte povera* (Paradiso, 2006) e *in movimento* (Paradiso, 2008) los que llevan su verdadero nombre. El bilingüismo asoma desde el principio: los tres títulos se conciben en italiano pero los tres libros están escritos en español aunque se incorporan préstamos y citas esparcidas en lengua materna que funcionan como breves cortocircuitos interlingüísticos – de código – y aportan una atmósfera de extrañamiento a nivel del sonido y del sentido que enriquece estilísticamente el conjunto. Juan Páez va recorriendo en este ensayo los mojonos temáticos fundamentales de la trilogía: la inmigración, la memoria, el desarraigo, la fragilidad de la vida, el hambre, la sensualidad y la sexualidad femenina, la lengua como patrimonio y la traducción.

Pasar de una lengua a otra significa enfrentarse a un riesgo, escribe Adrián Bravi en *La gelosia delle lingue* (Macerata, 2016). No se trata de tener más o menos manejo del idioma “anfitrión”, sino de *estar* y de *ser* en esa lengua, vivirla y transformarla desde su interior. Hay muchos motivos por los que se abandona la lengua materna en la escritura. Bravi enumera una serie de casos (ninguna experiencia de bilingüismo es idéntica): para Joseph Brodsky la elección del inglés fue un modo de acercarse a W. H. Auden y, además, reemplazar el ruso por el inglés fue un modo de señalar la corrupción del totalitarismo soviético. Para Samuel Beckett el francés fue una ocasión de adoptar una lengua de gran musicalidad. Otros autores han vivido el exilio y han experimentado el encuentro con otro país como una constricción. Ágota Kristóf consideraba la lengua adquirida, el francés, como una lengua enemiga que había borrado el húngaro de su infancia y Emil Cioran pensaba en el cambio de la lengua era un “evento catastrófico” en la biografía de un autor.

¿Se logra cancelar totalmente el reservorio lingüístico y cultural primigenio en la construcción del estilo literario? Nuevamente Bravi, narrador nacido en Buenos Aires que emigró a Italia con 24 años, donde lleva vivida más de la mitad de su vida, y que ha adoptado el italiano como lengua de expresión literaria, considera que cuando se adopta otra lengua no se sustituye nunca la propia. Por el contrario, es la lengua materna la que se va “creando un lugar” en la otra, transformando la sintaxis, alterando la fonética, o enriqueciendo el imaginario con nuevas historias. Hay numerosas remodulaciones e interferencias que impactan a nivel estilístico y que ofrecen una “personalidad” a esa voz. De esta colisión y convergencia lingüística habla Gigliola Zecchin en la entrevista que Juan Páez le realizó y más tarde publicó en la revista romana

Cuadernos del Hipogrifo 5 (2016): *Mudar de lengua, cambiar de nombre: Entrevista a Gigliola Zecchin, «Canela»*. Allí la autora reflexiona sobre la falta de “equivalencias perfectas” en ciertas palabras o giros con una alta carga emotiva, lo que empuja necesariamente al préstamo:

JP: Existe en tu poética un patrimonio, el de la lengua, que identifica a toda una generación. ¿Todavía hay palabras que solo puedas decirlas en italiano? ¿Cuál es la sensación cuando esas palabras aparecen?

GZ: No es por los años... Siempre tuve que recurrir a las palabras de mi lengua madre en algún momento. La palabra *repressione*, por ejemplo, nunca me salía, descubrí que en italiano no tiene traducción... Se usan distintos términos que la definen nunca directamente como nosotros aquí... A la inversa, *sfollata* (el separarse de las familias en la guerra por razones de supervivencia) no existe en castellano (pp. 101-102)

Ya en el primer título de la trilogía poética, *Paese*, asistimos al despojo de ornamentos en la poesía, liberada de “atavíos” como signos de puntuación. La escritura se desnuda de marcas y se convierte en un “arte povera” en lo que concierne a la tipografía. Los versos capturan instantáneas del paisaje véneto, de la Segunda Guerra Mundial, de la Italia fascista con sus “camicie nere” (esta metonimia identifica la prenda de vestir con las milicias fascistas) y sus manoplas de hierro, hay mujeres con banderas y estampas de soldados así como retazos de historias sobre los desplazamientos de las personas de la ciudad al campo durante los bombardeos de la guerra. Numerosos juegos fonéticos conceptistas operan en los versos de Zecchin, por ejemplo, las paronomasias *partir / parir*, donde se identifica la emigración con el dolor de un parto que a su vez traerá una nueva vida, o palabras que son “falsos amigos”: la palabra *cerca*, que en español es un vallado o tapia, en italiano es un verbo conjugado que significa “busca”. En la poesía de Zecchin un universo polisémico se activa cuando ambas lenguas, subliminalmente, se ponen a dialogar.

Me interesa citar aquí otro caso de autor migrante que ofrece interesantes reflexiones sobre el bilingüismo y la elección de un código u otro para la escritura, Fabio Morábito, nacido en 1955 en Egipto de padres italianos. A los tres años regresó a Italia, transcurrió su infancia en Milán y a los quince años se trasladó a México, donde vive desde en-

tonces. Poeta, cuentista, ensayista, autor de novelas infantiles, aunque el italiano es su lengua materna ha escrito toda su obra en español. En su ensayo *El idioma materno* (México, 2014) Morábito dice que el extranjero más extranjero de todos es aquel que escribe en otro idioma, en virtud de una doble extranjería: la de la escritura, que es una traición al mundo, y la de escribir en una lengua que no es la materna, que es una traición al habla. “Todo escritor, bien visto, se hace escritor gracias a esa traición, se aparta de la lengua madre para adoptar una lengua que no es la propia, una lengua extranjera, una lengua sin lágrimas”. Siguiendo la lógica de Morábito, quizás los poemas de Zecchin existan justamente porque fueron escritos en castellano. Porque donde habría solo llanto puede haber palabras. No por casualidad en un verso de esta autora leemos que el emigrante se convierte en ceniza: se quema al irse y queda librado al destino que imponga el viento.

En el capítulo segundo Juan Páez se detiene en el segundo poemario, *arte povera*, que continúa las exploraciones del primero, con variaciones y nuevos aportes. Se acentúa el papel amenazante de la memoria del exiliado. Aparecen voces italianas de marineros y mujeres, fragmentos de cantos de la madre en lengua materna, cuerpos violentados por el hambre, la presencia de los niños en el marco de las batallas. Gigliola Zecchin había abandonado Italia huyendo de la Posguerra, como afirma en una entrevista: su familia buscó “abandonar el pánico” que la guerra les había metido dentro, la memoria del ocultamiento en los sótanos por los bombardeos. Es decir: el recuerdo de la guerra y del hambre los empuja a partir en 1952 pero ya no se trata de la *amenaza real* sino de la *amenaza del recuerdo*. “Alguien me debe unos recuerdos que no quiero”, dirá en otro poema de su tercer libro. En el año 2004 Gigliola Zecchin fue invitada al 9° Foro Internacional por el Fomento del Libro y la Lectura, organizado en Resistencia, Chaco, y allí habló de la imagen de Argentina antes del viaje, de las expectativas familiares y de la ansiada hospitalidad: hay “una mitología que abarca a la Argentina toda a la que nosotros, en Italia, llamábamos *América*. La tierra prometida. La tierra sin mal. ¿De qué otra manera podía una criatura de seis, siete años imaginar la tierra lejana, en la que ya vivían los abuelos y en la que nunca habría guerra? Un país lejano y verde”.

El lastre de la memoria es un aspecto que se repite en muchas historias de emigración. El anteúltimo capítulo del libro de Adrián Bravi

ya citado, titulado “La lingua come difesa” (la lengua como defensa), resume los estudios publicados por el psiquiatra norteamericano Ralph Emerson en 1950 a partir de la experiencia clínica con una mujer austríaca que se había mudado a Estados Unidos durante su primera juventud. Después de las primeras sesiones en inglés, el médico invitó a la mujer a hablar en alemán, ella manifestó tener miedo de usarlo porque sentía que si hablaba alemán le iban a venir a la mente muchas cosas que deseaba olvidar. La paciente explicó al médico que, en alemán, ella se veía como “una niña sucia y con miedo” mientras que en inglés se veía como una niña “inquieta y refinada”. Analizando este caso clínico, Greenson concluyó que la nueva lengua le había ofrecido a la paciente la oportunidad de crearse un nuevo sistema defensivo contra los eventos adversos acaecidos durante su infancia, ayudándola a alejar y a borrar los recuerdos indeseados del mundo que se había formado en alemán. Para Greenson, una nueva lengua ofrece la oportunidad de establecer un “nuevo autorretrato” capaz de suplantar las antiguas imágenes. Los “recuerdos que no quiero” del poema de Zecchin son, naturalmente, recuerdos en italiano. Y el castellano pudo ser un escudo, burbuja o refugio, pero también una lengua permeable a la incorporación del italiano en ocasiones tan significativas como los títulos de sus tres poemarios o la evocación de las canciones maternas.

El último capítulo de *La niña y el barco* se concentra en el tercer poemario de Zecchin, *in movimento*. Como en *arte povera* no hay más mayúsculas en los títulos y se sigue la línea del despojo del ornamento, de la depuración formal y del minimalismo tipográfico. Se acentúa el proceso evocador a través de la poesía, la pulsión regresiva, la memoria de la emigración a través de la presencia del mar, el cielo, el barco, la bitácora. Irrumpen fuertemente la figura de la madre, las imágenes de su Vicenza natal y la memoria individual vuelve a fundirse con la colectiva, como demuestra Páez. Los poemas remiten a distintos puntos de la historia vital y no solo la partida o a la llegada: el viaje, el tránsito, la huida y el naufragio son estancias donde apoyar la voz.

La escritura es un espacio en el que hay una “urdimbre secreta de tristeza y alegría” y “es un extraño tejido”, decía Zecchin en la entrevista de 2016 publicada en *Cuadernos del hipogrifo*. Esa urdimbre convierte sus poemas en un delicado palimpsesto o, como señala Bravi, en *riscrittura* y *raschiatura*, reescritura y raspado: hay un contrapunto de

voces del pasado que se actualizan, un montaje de voces en sordina y de voces amplificadas.

Concluyo esta reseña con una anécdota personal que me acerca aún más a Canela, a quien recuerdo nítidamente de los días de infancia frente a la televisión, en mi casa de Lomas de Zamora. En 2008 vi por primera vez a Antonio Melis en Siena, donde realicé mi estancia doctoral. Él fue mi cotutor de la tesis con la que me doctoré posteriormente en la Universidad de Salamanca. En su despacho de la Universidad de Siena, además del material sobre las vanguardias latinoamericanas útiles para mi tesis, me regaló un librito color crema. Recuerdo que extendió la mano con el gesto de quien está por regalar un pequeño tesoro. Me dijo: “dado que además de investigadora eres poeta, que eres argentina y estás viviendo en Italia, este libro sin duda es para ti”. Se trataba de *Poetesse d’Argentina*, una antología que él había coordinado para la editorial napolitana Tullio Pironti Editore en 2006 con poemas bilingües de María Teresa Andruetto, Glaucé Baldovín, Silvia Barei, Estela Smania y Gigliola Zecchin. Uno de los traductores del libro es Marco Ottaiano. En su introducción y en la nota inicial a la poesía de Gigliola, Melis la define como “una de las voces más significativas de la literatura nacida de la inmigración italiana en el mundo” y cita otras apreciaciones del volumen de 27 escritores ítalo-argentinos publicado por Antonio Panaccione en 2003 *Encontrar la cultura heredada buscando el idioma perdido* para la Editorial Martín de Mar del Plata. Por muchos motivos, el libro de Zecchin interpela, también, mi propia historia.



MARIA GIOVANNA PETRILLO

Bernadette Desorbay, *Dany Laferrière. La vie à l'œuvre*,
Bruxelles, PIE Peter Lang, 2020, 460 pp.

Dans son bel essai *Dany Laferrière. La vie à l'œuvre*, Bernadette Desorbay aborde de manière rigoureuse les leitmotifs de cet auteur « déplacé », d'origine canado-haïtienne (prix Médicis 2009 pour son roman *L'Énigme du retour*). Elle encadre en particulier son nomadisme entre l'apprentissage de soi, de l'autre et de l'autre en soi, avec un regard à la fois original et poétique qui photographie la problématique liée au mot « jouissance », qu'il soit ancré à la sexualité, à la sphère affective, intellectuelle ou, tout court, au plaisir des sens.

Écrivain, journaliste, artiste, *docteur honoris causa* de nombreux instituts et universités, élu à l'Académie française le 12 décembre 2013 au fauteuil d'Hector Bianciotti (2^e fauteuil), et reçu le 28 mai 2015 par Amin Maalouf, cet écrivain 'intello' fait notamment partie des quarante-quatre écrivains qui ont signé, en octobre 2007, un manifeste intitulé « Pour une littérature-monde en français » en faveur d'une langue française « libérée de son pacte exclusif avec la nation » (Jean-Marie Gustave le Clézio, 2007).

Dany Laferrière, un écrivain pour qui le lieu et l'espace sont *incon-tournables*, a été étudié de manière approfondie par l'auteure de cet essai : en effet, après avoir relevé la forte coïncidence entre sens du *Verbe* et sens charnels chez Laferrière, un écrivain qui n'a jamais cessé de rappeler l'origine physique de la pensée, Desorbay aborde la question de l'au-delà à partir du flottement du réel, en ayant recours pour ce faire à une approche comparatiste et intertextuelle rigoureuse.

Le sous-titre, *La vie à l'œuvre*, pointe dès le départ l'« art du doublement » typique de la « démarche scripturale » de l'écrivain ainsi que son choix de l'autobiographie fictive, tandis que dans son ensemble l'ouvrage tire son inspiration première de « l'esthétique de Dany Laferrière » (p. 19).

Dans la première partie de l'essai, « Réversibilité du cours intergénérationnel. La question de la jouissance », Desorbay aborde la question

de la « jouissance du nom propre » en focalisant toute l'attention sur le concept de « transitivité » entre auteur et lecteur visant à promouvoir un « je(u) subtil autour d'effets de transitivité entre le Moi et l'Autre, qui élargissent considérablement son champ d'appartenance » (p. 27).

L'écriture franchit un parcours déhontologique, menant, comme l'indique l'auteure, sur « la démarche qui porte Dany Laferrière à guérir les blessures par l'écriture, les siennes propres et, par référence à l'ontologie, celles de l'être en tant qu'être » (p. 53). Remarquables sont les considérations à propos du double signe de la parthénogenèse et de la réversibilité de l'ordre intergénérationnel (p. 113-116).

La deuxième partie de l'œuvre, « Le flottement du réel. La question de l'au-delà », propose une réflexion profonde sur le tâtonnement du réel et sur la question de l'au-delà de Laferrière qui « ne s'adresse pas à l'intelligence mais aux sens. Il réveille les sens de celui qui regarde le tableau. Les odeurs, les goûts, les saveurs finissent par faire tomber la solide forteresse de l'esprit logique » (p. 138).

L'« attitude magico-réaliste », comme le démontre habilement l'auteure de cet essai, se retrouve surtout dans la production haïtienne de Laferrière, à savoir des romans tels que : *L'Odeur du café* (2000), *Le Cri des oiseaux fous* (2000), *Pays sans chapeau* (2006).

De surcroît, l'auteure de cet essai traite avec délicatesse la question de la pornographie ; précieuses sont les considérations sur le « miroir » et la « métamorphose ».

La troisième partie de l'essai, « La vie à l'œuvre. Une question de style », offre au lecteur une fine analyse du style de Laferrière qui, lors du festival « Haïti en folie 2015 », rappelait qu'« un livre est fait de rien », mais aussi que « l'écrivain n'a rien que le style », et que « des histoires, il y en a trop » alors que, en s'adressant à ses lecteurs, il affirme : « ce dont on a besoin de vous, c'est de vos angoisses, vos rêves, c'est votre mort. C'est de ça qu'on se nourrit, dont on a besoin, nous [les écrivains] sommes des vampires » (p. 105). En fait, comme le corrobore bien Desorbay, l'écrivain vise à « parvenir à l'absence de tout style. Aucune trace. Que le lecteur oublie les mots pour voir les choses. Une prise directe avec la vie. [...] Voilà [s]a cause » (p. 231).

L'écrivain choisit d'écrire en français, il s'agit donc d'une écriture métisse se situant dans l'entre-deux : entre deux lieux, entre deux îles, entre deux déracinements, entre deux exils, cependant pour « Dany

Laferrière, il importe de le souligner dans un contexte où il a récolté un nombre aussi impressionnant d'adhésions à son élection à l'Académie française, n'a jamais été dupe du surmoi linguistique qui pèse sur tout Haïtien » (p. 245), comme le démontre magistralement l'auteure.

Néanmoins, de cet entre-deux émergent des rencontres de plusieurs univers où l'appartenance identitaire est plurielle et l'appartenance culturelle, hybride ; et c'est en offrant au lecteur une fine analyse des « fautes de français » que l'auteure dévoile les stratégies stylistiques qui amènent Laferrière à déformer son style, puisque « sa vérité est dans l'écart qu'il maintient vis-à-vis d'une langue d'adoption [...] » (p. 233).

À travers cet essai vif et bien documenté, suivi d'un entretien avec Laferrière, Desorbay aborde de manière inédite l'œuvre de cet académicien, écrivain et réalisateur canado-haïtien qui, à un certain point de sa carrière, décide de redessiner lui-même son œuvre, aménageant des passerelles entre les romans jusqu'à découvrir et faire découvrir à son public de lecteurs qu'il s'agit en réalité d'un seul livre.

Cet ouvrage constitue un outil indispensable pour ceux qui veulent étudier cet écrivain dont le procédé de réécriture d'une œuvre nomade et errante révèle une appartenance identitaire plurielle et une appartenance culturelle hybride.



CAMILLA NAPPI

Claudio Grimaldi, *Les Éloges de Fontenelle. La création du discours sur la science*, Paris, L'Harmattan, 2020, 135 pp.

Publié chez la maison d'édition française L'Harmattan, l'ouvrage de Claudio Grimaldi, *Les Éloges de Fontenelle. La création du discours sur la science*, analyse les *Éloges* des académiciens défunts, rédigés par Bernard le Bovier de Fontenelle lors de son activité institutionnelle en tant que Secrétaire perpétuel de l'Académie royale des sciences entre 1699 et 1739.

Considéré comme « [...] l'un des inventeurs de l'histoire des sciences [...] » (p. 44), Fontenelle dépeint la pensée scientifique européenne au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles et transforme « [...] un éloge acritique hérité de l'Antiquité en une [...] biographie collective d'une communauté de scientifiques » (p. 54). Le recours à un style sobre et clair, ainsi que l'objectif fixé par Fontenelle d'encourager la diffusion des connaissances scientifiques auprès d'un public plus large de lecteurs, ont fait de ses *Éloges* l'un des premiers travaux systématiques de vulgarisation scientifique.

Claudio Grimaldi, qui a consacré plusieurs de ses travaux à l'étude de l'évolution des genres de la communication scientifique et aux stratégies linguistico-textuelles relatives à la vulgarisation des savoirs (entre autres, *Discours et terminologie dans la presse scientifique française (1699-1740): La construction des lexiques de la botanique et de la chimie*, publié chez Peter Lang en 2017), souligne à plusieurs reprises le rôle déterminant joué par Fontenelle dans la transmission de l'importance sociale de la science afin de faire sortir les disciplines scientifiques et leurs adeptes de l'isolement et célébrer la gloire des érudits qui ont contribué au progrès de l'humanité. Les *Éloges* fontenelliens se configurent donc comme un sujet digne d'attention, dans la mesure où ils fournissent un exemple concret de la mise en discours de l'épistémologie scientifique, de la grandeur savante et de la professionnalisation de la pratique scientifique au cours du Siècle des Lumières.

Le volume de Grimaldi s'ouvre avec une épigraphe fontenellienne, pouvant être considérée comme un hommage de l'auteur au talent polyédrique de Fontenelle qui, au cours de sa longue carrière, s'essaie à différentes disciplines telles que la poésie, la dramaturgie, la philosophie, l'histoire et l'écriture scientifique.

Divisé en trois chapitres, l'ouvrage est précédé par une introduction, dans laquelle l'auteur évoque la figure de Fontenelle, en indiquant les raisons qui font de ses soixante-neuf *Éloges* un sujet d'intérêt d'étude sous un angle linguistico-textuel et pragmatique. Ensuite, Grimaldi énumère, de manière extrêmement linéaire, les thématiques qu'il abordera et il mentionne les finalités de son enquête.

Grimaldi consacre le premier chapitre de son ouvrage à la définition des pratiques scientifiques européennes des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, afin d'encadrer le contexte historique, culturel et institutionnel dans lequel s'inscrivent les *Éloges* fontenelliens. Dans ce chapitre, il ne dédaigne pas des réflexions linguistiques en diachronie, en faisant appel à des références lexicographiques afin de montrer comment l'évolution sémantique de certains mots produit des changements conceptuels au sein de l'épistémologie scientifique.

Sur le plan du contenu, ce chapitre retrace de manière ponctuelle la voie entreprise par les disciplines scientifiques à partir de la Renaissance jusqu'au Siècle des Lumières, en mettant l'accent sur l'avancement des pratiques scientifiques engendré par l'introduction de deux nouvelles méthodes d'enquête scientifique : la méthode mathématique et l'approche expérimentale.

L'auteur met en relief avec autant de soin la contribution des institutions scolaires et académiques à l'échelle européenne, qui se configurent entre les XVI^e et XVIII^e siècles comme de véritables « [...] lieux du progrès scientifique et du renouvellement des savoirs scientifiques » (p. 21). C'est notamment la naissance des premières Académies, dont l'auteur retrace efficacement l'histoire à commencer par la tradition humaniste italienne, jusqu'à atteindre le mouvement académique français, qui favorise la professionnalisation de la figure du savant qui « renonce à son statut d'amateur [...] pour devenir un professionnel intégré dans un corps institutionnel » (p. 21).

Ce chapitre se termine avec des renseignements sur les premiers ouvrages de vulgarisation scientifique, parmi lesquels les œuvres de Fontenelle (notamment les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de 1686)

jouent un rôle capital, et sur l'importance de la presse périodique en tant que nouveau moyen d'information de la moitié du XVII^e siècle.

La présentation de la figure de Fontenelle, de son activité intellectuelle au sein de l'Académie royale des sciences et de ses œuvres littéraires, fait l'objet principal du deuxième chapitre de l'ouvrage de Grimaldi, dans lequel il met en exergue comment les *Éloges* contribuent à imposer « une nouvelle manière de célébrer la grandeur savante, en modernisant les caractéristiques d'un genre littéraire déjà pratiqué dans le passé et au sein de l'Académie française » (p. 39).

En tant que père de l'histoire des sciences, Fontenelle accorde une attention particulière à la dimension historique, qu'il considère un aspect incontournable de la recherche scientifique. Ce faisant, le Secrétaire perpétuel essaie d'instiller dans ses contemporains une conscience historique, en accomplissant son rôle pivot d'historien et historiographe de l'Académie royale des sciences.

En ce qui concerne le niveau de la langue, Grimaldi reconnaît à Fontenelle le mérite d'avoir révolutionné la tradition littéraire des éloges, qui avait été jusqu'en 1699 (année du début de sa carrière institutionnelle) à l'apanage des membres de l'Académie française. L'éloge historique fontenellien, bien loin d'être « un panégyrique individuel » (p. 54), devient une narration collective des pratiques scientifiques et de leurs producteurs au XVIII^e siècle. Le refus d'un style prétentieux et extrêmement raffiné caractérisant l'éloge classique, la décision de substituer le latin avec le français, la modification de la composition structurelle traditionnelle de ce genre textuel, sont autant d'éléments qui définissent les stratégies rhétoriques et pragmatiques des *Éloges* de Fontenelle, ainsi que le statut de vulgarisateur scientifique de ce dernier. Comme le remarque Grimaldi à cet égard, Fontenelle vise à souligner l'utilité sociale des sciences de sorte qu'elles puissent rejoindre un public plus vaste que le cercle restreint des savants.

Dans le dernier chapitre, Grimaldi approfondit les sujets clés de la philosophie fontenellienne, en sélectionnant des extraits tirés des *Éloges* en tant que manifestations concrètes de la construction du discours sur la science. À ce titre, la décision de Fontanelle de mentionner à plusieurs reprises dans ses *Éloges* la figure de Colbert (*Éloge* de l'Abbé Gallois, p. 49) sert à entamer la rhétorique de la reconnaissance sociale des sciences, compte tenu du fait qu'elles participent à la prospérité de la nation française. De même manière, l'auteur souligne le recours de Fontenelle à

des expédients rhétoriques tels que l'hyperbole, la comparaison et le climax visant à faciliter son discours et présenter la science sous un jour attrayant. Parmi les figures de style susmentionnées, la métaphore (notamment celle de la lumière) occupe une place importante, étant donné qu'elle permet à Fontenelle d'aborder plusieurs thèmes, à savoir la célébration des nouvelles découvertes scientifiques (*Éloges* de Régis et de Varignon, p. 84) et le dépassement de l'obscurantisme ancien, grâce au dévoilement de la vérité (*Éloges* de Ruysch et de Saurin, p. 86).

Comme le suggère Grimaldi, la rhétorique des vertus morales, grâce à laquelle Fontenelle construit une image bienveillante du savant, constitue un autre *topos* privilégié de ses *Éloges*. Présenter l'académicien décédé comme un individu humble et dévoué aux besoins sociaux, raconter des anecdotes relatives à la routine de sa vie quotidienne, ce sont des stratégies exploitées par Fontenelle en vue d'universaliser la figure de l'homme de science de l'Académie royale des sciences (*Éloges* d'Amontons, de Guglielmini, de Cassini et de Montmort, p. 106).

La commémoration des vertus morales atteint son paroxysme avec le renvoi à la charité chrétienne du savant, considéré par Grimaldi comme une hyperbole servant à rendre l'académicien défunt un véritable exemple de perfection (*Éloges* de l'Abbé Gallois, p. 110).

Le volume se termine avec une conclusion, dans laquelle Grimaldi, en revenant sur les points cruciaux de son enquête, met l'accent sur les stratégies linguistico-pragmatiques et discursives qui émergent de l'analyse des *Éloges* fontenelliens, dans le but de montrer comment ils offrent un corpus privilégié de repère pour étudier la construction de l'histoire des sciences et les premiers travaux de vulgarisation scientifique.

En guise de conclusion, le présent ouvrage offre à ses lecteurs un aperçu sur la condition des sciences et leurs dévots entre les XVI^e et XVIII^e siècles, ainsi qu'une interprétation pour approfondir, d'un point de vue linguistique, la réalisation en discours de la science. En combinant l'efficacité avec la précision, Grimaldi rend *Les Éloges de Fontenelle. La création d'un discours sur la science* une ressource extrêmement précieuse afin d'acquérir des connaissances relatives aux événements principaux de l'histoire des sciences, de la communauté scientifique et de ses institutions et pour analyser, au même titre, les stratégies linguistico-pragmatiques et discursives caractérisant l'un des travaux principaux de vulgarisation scientifique du Siècle des Lumières.



MARGHERITA DE BLASI

Paola Italia (a cura di), *Manzoni*, Bologna, Il Mulino, 2020, 320 pp.

Dopo anni di lavoro, Paola Italia è finalmente riuscita nell'intento di mettere insieme un volume che rappresenta il risultato di vent'anni di laboratorio degli studi manzoniani. Questa miscellanea intende mettere ordine negli studi sul tema, offrendosi come una guida "per condurre il lettore in un percorso avventuroso, impreveduto, mai scontato, attraverso la conoscenza dell'autore e dell'opera" (p. 14). Il volume inizia, infatti, con l'introduzione della curatrice che ricorda il debito degli studi manzoniani nei confronti di Dante Isella. Sono stati i suoi studi a dare inizio allo studio delle carte di Manzoni a partire dalle edizioni del *Fermo e Lucia* (2006) e degli *Sposi promessi* (2009), offrendo un fondamentale punto di partenza per tutti i lavori sul tema (basti pensare a *Come lavorava Manzoni* di Paola Raboni).

La prima parte del libro si concentra sulle opere manzoniane e inizia con il saggio *Poesia* di Luca Danzi, che ripercorre la produzione poetica di Don Lisander a partire dai suoi esordi. La narrazione del percorso letterario dello scrittore continua con il *Teatro*: Isabella Becherucci, nel suo capitolo, offre una densa riflessione sulla drammaturgia manzoniana senza dimenticare i confronti con le opere contemporanee ai testi teatrali.

Nella sezione successiva si inizia a parlare dei capolavori in prosa. Daniela Brogi si occupa della prima prova narrativa di Manzoni, trattando dell'introduzione del *Fermo e Lucia*. Il saggio di Donatella Martinelli prende in esame il passaggio dal *Fermo e Lucia* alla *Ventisettana*, seguendo il tragitto che dalla prima prova condurrà al capolavoro, ripercorrendo i cambiamenti nella struttura della trama e raccontando la storia di un'opera che testimonia una laboriosa ricerca nella lingua e nella storia.

Dopo i saggi sulla poesia e sul teatro e la storia di come la *Quarantana* ha visto la luce, Matteo Palumbo parla de *I promessi sposi*, sottolineando le novità del romanzo nella sua forma finalmente compiuta, senza dimenticare l'importanza delle immagini, fondamentali per seguire i

temi tanto cari a Manzoni. Il saggio di Palumbo si conclude con la riflessione sul rapporto tra il romanzo e la *Storia della colonna infame*, tema al centro del saggio successivo di Giulia Raboni, in cui la studiosa ricostruisce la storia del testo, mostrando molta attenzione ai tempi della composizione. Il suo saggio dimostra, ancora una volta, quanto la filologia d'autore sia una disciplina centrale per gli studi letterari. La prima parte del volume si conclude con Luigi Weber che tratta de *Il saggio sulla Rivoluzione francese*, un testo fondamentale per Manzoni ma poco studiato dalla critica.

La seconda parte del libro tratta varie questioni manzoniane, a partire dalle possibilità di studio e di indagine offerte dalla biblioteca dell'autore. Margherita Centenari illustra il fondamentale portale *Manzonioline*, che permetterà di consultare le riproduzioni dei volumi della biblioteca di Manzoni. Le postille dell'autore offrono, infatti, molte informazioni sul suo lavoro. Grazie agli strumenti digitali è possibile avere a disposizione informazioni che una volta non erano abbastanza complete a causa degli spazi limitati della carta. In anni in cui il digitale è diventato centrale per i nostri studi, esperimenti del genere sono indispensabili per chi si occupa di studi umanistici.

Le riflessioni su Manzoni continuano con il saggio sulla lingua di Mariarosa Bricchi, che attraversa tutta l'esperienza manzoniana, dalla poesia alla prosa passando per la saggistica, in cui lo scrittore mette in campo tutte le sue abilità per convincere i lettori delle sue tesi, dimostrando abilità in tutti i generi di scrittura.

Il capitolo successivo – *Il romanzo e la storia* – di Giorgio Panizza mette al centro il tema dell'equilibrio tra storia e invenzione, un argomento che è stato a lungo al centro delle ricerche manzoniane, come dimostra l'impegno per la scrittura della *Storia della Colonna infame* e la ricerca di un modo severo per seguire i fatti storici e riportarli ai suoi lettori. La varietà degli argomenti trattati all'interno del volume è una spia di tutti i temi presenti nella produzione manzoniana.

Un'altra questione molto presente in tutta l'opera manzoniana è il suo rapporto con la religione, al centro del saggio di Pierantonio Frare, che ripercorre la storia della conversione familiare della famiglia Manzoni al cattolicesimo. Nel capitolo il tema viene ricondotto, infatti, sia all'esperienza personale dello scrittore che al romanzo, i cui protagonisti vivono in una ricerca perenne che dipende dalla loro inquietudine.

Gli ultimi due saggi pongono al centro le immagini e il rapporto dei successori con Manzoni. Nel primo – *Il romanzo illustrato* di Salvatore Silvano Nigro e Francesco de Cristofaro – si segue la storia delle immagini nel testo e se ne ricorda il senso all'interno del sistema del romanzo. Già con l'edizione del romanzo curata da De Cristofaro, infatti, la centralità delle immagini per lo scrittore era stata messa in evidenza, grazie alla scelta di accostare le immagini al testo, commentandoli insieme. L'ultimo saggio – *Manzoni moderno, Manzoni modello* di Mauro Novelli – chiude il volume con una riflessione sul rapporto dei successori con Manzoni.

La bibliografia del volume *Manzoni* rappresenta, infine, la testimonianza più aggiornata sul tema, offrendo un punto di partenza obbligatorio a chiunque voglia accostarsi agli studi manzoniani. Alla fine di ogni capitolo, inoltre, sono presenti specifici *Approfondimenti bibliografici*.



ANDREA PEZZÈ

Riccardo Badini, Nahwiri Chanchari Pizuri, *Las dos mitades de Rafael Chanchari Pizuri. Testimonio crítico Shawi*, Lima, Horizonte, 2020, 214 pp.

Il libro in oggetto è la testimonianza raccolta da Riccardo Badini, docente di letterature ispanoamericane presso l'Università di Cagliari, di Nahwiri (Rafael in castigliano) Chanchari Pizuri, un professore bilingue del Programa de Formación de Maestros Bilingües de la Amazonía Peruana (FOR.M.B.I.A.P.) di Iquitos – il centro principale della regione amazzonica del Perú, nel nordest del paese. Oltre a ciò, Chanchari Pizuri è medico di medicina naturale tradizionale e attivista politico Shawi, una delle culture che popolano il fitto e variegato panorama dell'Amazzonia peruviana al confine con l'Ecuador. Si tratta quindi di un'opera che si ascrive nel novero della letteratura di testimonianza latinoamericana, in cui un soggetto subalterno alla cultura dominante riporta la sua biografia, normalmente perché coinvolto in prima persona in un processo politico rilevante. Si tratta di un genere letterario alternativo alle consegne del canone occidentale grazie al quale conosciamo, per citare due esempi, le dinamiche del sanguinoso massacro di contadini avvenuto in El Salvador nel 1932 e riportato dal dirigente comunista Miguel Mármol, intervistato dal noto poeta salvadoregno Roque Dalton, o la violenta repressione subita dagli indigeni Quiché del Guatemala, testimoniata dal Nobel per la Pace del 1992 Rigoberta Menchú. Per la valenza politica e sociale dei suoi contenuti, la letteratura di testimonianza ha trovato in America Latina terreno fertile per la necessità di elaborare una scrittura della differenza estranea al canone letterario borghese e atta, anche da un punto di vista formale, a interpretare e restituire a un lettore "occidentale" un'esperienza radicalmente differente – sia per gli avvenimenti che la compongono, sia per come viene letta – rispetto al nostro modo di rappresentare una vicenda.

Nel prologo al libro, e prima di lasciare la parola a Chanchari Pizuri, Badini affronta quindi le problematiche teoriche relative al pro-

cesso di elaborazione scritta di una conversazione proveniente da una cultura (strutturalmente) orale, al rapporto tra il supporto tecnologico del libro e la forma estetica della scrittura e alla necessità di restituire il significato di un'esperienza attraverso una forma dell'espressione. Il prologo – o in generale i testi critici – inteso come spazio in cui riflettere sulle problematiche interculturali implicite nell'atto di restituire una testimonianza, è spesso presente nei *testimonios*. Anche in questo caso, Badini stabilisce le coordinate linguistiche e generiche del libro: “el texto de Rafael Chanchari Pizuri no se propone como una ficción, no tiene una elaboración estética, ni se sirve de recursos poéticos, pero pone en cuestión sobre qué es literatura y qué es documento en contextos como la Amazonía, mayormente representado por mirada externas y con una fuerte diversidad epistémica” (p. 12).

Sulle tracce di un precursore importante come *Las tres mitades* de Ino Moxo (1981), del peruviano César Calvo, in cui, attraverso un incrocio di generi e di forme espressive, l'autore cerca di offrire l'esperienza del suo rapporto con la cultura amazzonica peruviana, e in sintonia con il noto volume – mai citato esplicitamente, ma ben presente nell'immaginario dei lettori del genere – *La caduta del cielo* del medico Yanomami (cultura del nord del Brasile al confine con il Venezuela) Davi Kopenawa, Badini conduce un'operazione culturale con due evidenti elaborazioni teoriche: la prima vuole offrire la visione del mondo di Chanchari Pizuri nel contatto fra la cultura nativa e quella creola; la seconda riguarda, come detto, il rispetto di un'ontologia complessa come quella indigena attraverso l'alterazione del dispositivo fondamentale di trasmissione culturale del sapere: siamo quindi di nuovo di fronte al rapporto tra oralità e scrittura.

Nel primo caso, l'obiettivo non è tanto ricostruire e spiegare questa relazione interculturale, ma dimostrare le difficoltà della popolazione indigena amazzonica di affrancarsi dalla subalternità economica e sociale a cui sono costretti sin dalla Conquista (che riecheggia, nella memoria di Chanchari Pizuri come il momento in cui la sua cultura inizia a concepirsi “per opposizione”). Il secondo tentativo, invece, attraversa la letteratura di testimonianza sin dalla sua formazione. Il problema della fedeltà alla parola dell'intervistato e della riproduzione del contesto culturale di riferimento è centrale nella letteratura di testimonianza e ne caratterizza la problematica di fondo. La paura e la necessità dell'inter-

ferenza, o di un rumore (in termini jakobsoniani) nella trasmissione del messaggio, sono alla base della scrittura e della critica alla letteratura di testimonianza: “discutiendo con Rafael sobre la necesidad de escribir desde una perspectiva autóctona, así como hay pintores amazónicos o producción de audiovisuales para la auto-representación, y también sobre el derecho de escoger el código de representación o a experimentar e hibridar las lenguas, vi como su mirada se iluminaba” (p. 15).

Las dos mitades... privilegia totalmente, rispetto agli altri, la restituzione dell’oralità della conversazione: non si evince in esso, oltre alla divisione in capitoli e probabilmente alcuni interventi coesivi, un principio di riscrittura e di adattamento del testo, fenomeno consueto per cui, nel momento in cui si cerca di rimarcare la dimensione orale del testo, lo si struttura in modo da renderlo fruibile a un lettore appartenente alla classe media a cui si chiede di assumere una precisa coscienza politica. Sulla scorta di tale consapevolezza, Badini patrocina l’idea di una letteratura “sobre un soporte audiovisual” (p. 13), in modo tale da valorizzare il pensiero tradizionale e l’oralità dell’espressione. Nel caso di *Las dos mitades...*, oltre alla decisione di intervenire il meno possibile nel testo, in modo da non alterare l’oralità dell’evento linguistico, Badini inserisce anche un paio di collegamenti ipertestuali (attraverso l’inserimento di QR code) che rimandano a registrazioni di canti tradizionali Shawi (ícaros) riprodotti da Chanchari Pizuri. Potrebbe sembrare paradossale che la fedeltà a un discorso tradizionale passi attraverso un supporto (iper)tecnologico. Eppure, se analizzata all’interno del quadro epistemologico che il libro crea, questa scelta è totalmente coerente col rapporto generale della cultura Shawi con il concetto di tecnologia e più in generale con il metodo scientifico.

Il rapporto tra la scrittura della differenza e la tecnologia o in generale la scienza, infatti, è sistematico anche nelle riflessioni di Chanchari Pizuri. Intendo dire che il sapere scientifico ha a che fare in ultima istanza con l’idea di “occidentalizzazione” della cultura Shawi propugnata dal protagonista di questa testimonianza. Dalla pedagogia all’agricoltura, passando per il dialogo interculturale, le scienze sociali e le tecnologie più quotidiane, Chanchari Pizuri fa spesso appello al sapere e al metodo scientifico per rivendicare il ruolo attivo della sua cultura all’interno dei processi politici di riconoscimento della pluralità nazionale in Perú. Vale a dire che rintraccia nella cultura occidentale

e coloniale gli strumenti adatti alle esigenze di pluralità culturale che Chanchari, in qualità di maestro, insegna. È interessante l'elogio della razionalità, anzi, l'appello alla razionalità, da parte di un rappresentante delle culture indigene, da secoli tacciate dalla narrazione coloniale di irrazionalità e superstizione. Nel gioco di specchi della teoria decoloniale, nella volontà di smontare le narrazioni egemoniche dell'Occidente, Chanchari Pizuri ci fa notare come la cultura irrazionale sia proprio quella che "ha inventato" il metodo scientifico. Duole a Nahwiri riscontrare la contraddizione tra il pensiero scientifico e l'agire politico, condizionato troppo spesso da interessi economici. Mai come in questo periodo di pandemia ci siamo accorti di quanto sia complicato, se non iniquo, il rapporto tra scienza e politica e di quanto quest'ultima, pur fregiandosi di essere al servizio della prima, in realtà risponda prima a interessi privati di sparuti gruppi economici, in secondo luogo alle leggi di mercato e infine al concetto di cura e al rapporto armonico con la natura. La testimonianza di Chanchari Pizuri è tale perché, secondo una classica consegna del genere, nel momento in cui il narratore racconta la sua esperienza, svela le contraddizioni più gravi della nostra cultura. In questo modo, ci rendiamo conto che il sapere razionale di cui si fregiano le istituzioni sembra essere in prima istanza semplicemente un baluardo retorico usato per rubricare elementi culturali altrui nell'elenco delle barbarie da punire.

Un esempio fondamentale riguarda il sapere medico tradizionale di cui Chanchari Pizuri è portatore. Uno degli elementi centrali del dialogo interculturale e della denuncia dei processi di violenza (neo) coloniale, riguarda il rapporto ancestrale della popolazione Shawi con la pratica medica legata al consumo di Ayahuasca, un'infusione in cui la combinazione di ingredienti naturali permette il rilascio di una sostanza psicotropa usata per la cura e la divinazione. In fin dei conti, notiamo proprio dal testimone, lo studio dell'infuso è, in ultima istanza, empirico e, anche nel mondo Shawi, esiste un rapporto tra sapere e politica per cui l'Ayahuasca può essere utilizzata per la cura ma anche con fini immorali o illeciti. È il caso della "brujería", la stregoneria, la volontà di usare un sapere per consolidare una posizione di dominio. Tuttavia, agli occhi della retorica politica istituzionale, in popolo Shawi è perseguibile in quanto detentore di questo tipo di sapere: la cultura bianca osserva i processi altrui e, dal tribunale del colonialismo, li giu-

dica e li condanna. Il sapere offerto da una testimonianza non converte i cattivi in buoni (sarebbe banale), ma ci mette di fronte alla complessità di una cultura, al suo rapporto col territorio e con la natura, alla sua lotta costante per la sopravvivenza.

Nella narrazione dei processi culturali, politici e pedagogici a cui ha partecipato Rafael Chanchari Pizuri, questo libro ci offre un panorama esaustivo e complesso della cultura Shawi oltre che del precario riconoscimento delle culture ancestrali in Perú, della loro lotta per l'affermazione e l'auto conservazione e dell'impegno proveniente dal basso (dalle comunità, dalle associazioni e da singoli individui interessati alla relazione fra culture diverse, compreso Riccardo Badini, è ovvio) nella costruzione di una società inter- e multiculturale in cui anche le frontiere della scrittura letteraria siano in grado di includere espressioni diverse e complesse.



FELICE MESSINA

Margherita De Blasi, *Sullo scrittoio di Verga. Eros e l'officina del romanzo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020, 125 pp.

Il lavoro di Margherita De Blasi, che nasce dalla rielaborazione di una serie di contributi apparsi in rivista, ruota attorno a un segmento della produzione letteraria di Giovanni Verga definito minore da gran parte della critica.

Sebbene il sottotitolo del volume faccia riferimento a un testo preciso, *Eros*, lo sguardo dell'autrice va oltre l'analisi della singola opera, la quale è invece inserita in un quadro critico più ampio, incentrato sulle fasi conclusive dell'apprendistato dello scrittore catanese durante i primi anni del suo soggiorno milanese a partire dal 1871 (*Eros* è l'ultimo romanzo antecedente i *Malavoglia*). Difatti, il primo capitolo ha un taglio prevalentemente storico-biografico, con il continuo e opportuno rimando alla corrispondenza epistolare per mezzo della quale il Nostro aggiornava i suoi familiari sulle vicende che lo vedevano coinvolto nel capoluogo lombardo e sui progressi della sua attività di scrittore. Traspare il profilo di uno uomo impegnato a mantenere un precario equilibrio tra il suo costante desiderio di affermazione professionale e le esigenze di carattere economico che lo costringeranno a volte a dirottare la propria scrittura verso forme narrative più remunerative (la novellistica). Si ricostruisce puntualmente, dunque, il percorso artistico del Verga di quegli anni, mediante una parabola che congiunge la novella *Nedda* a *Eros*, il romanzo che nelle intenzioni dell'autore doveva segnare la svolta della sua produzione letteraria e con il quale trova compimento il repertorio mondano della fase pre-verista. Dalla disamina condotta nel saggio, emerge come, sebbene sotto il profilo espressivo *Eros* non faccia ancora intravedere le soluzioni adottate da Verga in *Vita dei Campi* e nei *Malavoglia*, nondimeno alcune scelte compositive presagiscano, invece, il successivo occultamento della figura dell'autore (con il conseguente adeguamento della lingua al carattere sociale dei personaggi).

Il secondo capitolo, di impianto più prettamente filologico, è dedicato quasi esclusivamente allo studio dei nove manoscritti autografi che tramandano porzioni testuali più o meno ampie di *Eros* – nessun testimone trasmette per intero il testo – e che costituiscono l'avantesto del romanzo, la cui composizione si colloca tra l'autunno del 1873 e l'estate del 1874. In questa sede la nozione di "avantesto" è adoperata *stricto sensu*, secondo una riformulazione illustrata da Cesare Segre nel suo *Avviamento al testo letterario*, ed è inteso, quindi, come l'insieme di abbozzi e di prime copie attraverso le quali si possono individuare le redazioni di un'opera, ossia un vero e proprio *accessus* al laboratorio dello scrittore. Il vaglio del materiale autografo è dettagliato e segue i criteri messi a punto dalla filologia d'autore, disciplina ormai a statuto autonomo rispetto alla filologia tradizionale. Di particolare interesse risulta lo spoglio che mette in luce la stratigrafia del testo: si ricostruisce il *modus operandi* dell'autore, la cui scrittura è solita procedere per ampi blocchi narrativi preceduti da alcune bozze di brani. Inoltre, vengono prese in considerazione le diverse tipologie di varianti, le quali sono esaminate a seconda della differente qualifica, dalle escissioni testuali agli spostamenti di segmenti narrativi, fino a un'indagine minuziosa sul diverso utilizzo dei pronomi personali che segnalano l'evoluzione dei rapporti tra i personaggi nel corso delle riscritture autoriali. Anche l'esame filologico è inserito nella traiettoria complessiva dell'autore, mostrando come sia "possibile rinvenire anche nei manoscritti di *Eros* i segni di cambiamenti che sarebbero poi diventati costitutivi nella successiva produzione verghiana" (p. 29).

I restanti tre capitoli affrontano ulteriori tematiche, non di certo secondarie e correlate in diversa misura a quanto esposto nella prima parte. Tra tutte spicca il magistero manzoniano, a partire dal confronto tra *I promessi sposi* e *I Malavoglia*, sulla scia di quanto già osservato da Alberto Asor Rosa in merito alla circostanza, non casuale, che i due maggiori romanzi italiani dell'Ottocento siano una sorta di "racconto di guai" i cui "eroi" non appartengono alla borghesia. Anche in questo caso De Blasi si serve di molteplici chiavi di lettura (filologica, critico-letteraria ecc.), procedendo per focalizzazioni su determinate questioni affrontate a vari livelli di analisi (dalla microvarianza a tematiche letterarie di carattere nazionale ed europeo). Ad esempio, muovendo dall'individuazione delle diverse redazioni di *Eros*, si instaurano parallelismi tra

il fallimento di 'Ntoni *puer* dei *Malavoglia*, il quale decide di allontanarsi da Aci Trezza, e l'inettitudine di Alberto, protagonista di *Eros*, che arriverà al suicidio (epilogo non contemplato dal Verga verista).

In conclusione, il lavoro non si propone solo come contributo allo studio delle varianti d'autore di *Eros* ai fini della sua restituzione nella forma corretta. Oltre alla ricostruzione dell'iter formativo di Verga, l'obiettivo manifesto dell'Introduzione è quello di una riflessione sulla sua intera produzione grazie alle conoscenze offerte dal materiale autografo dello scrittore.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
prodotto nel mese di dicembre 2021

