



Università di Napoli L'Orientale

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXIV, 2



UniorPress

2022

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, Jana Altmanova, Rafael Argullol Murgadas, Vincenzo Arsillo, Corin Braga, Ester Brenes Peña, Helena Carvalhão Buescu, Maria Teresa Cabré, Jesús Cañas Murillo, Guido Maria Cappelli, Federico Corradi, Anne J. Cruz, Francesca De Cesare, Nancy Delhalle, Javier De Santiago-Guervós, Claudio Fogu, Catalina Fuentes Rodríguez, María Mercedes González de Sande, Paola Gorla, Apostolos Lampropoulos, Gabrielle Le Tallec, Maria Luisa Lobato, Salvatore Luongo, Lorenzo Mango, William Marx, Pedro Meira Monteiro, Marco Modenesi, Roberta Morosini, Marta Petreu, Ion Pop, Amedeo Quondam, Dominique Rabaté, Agustín Redondo, Micaela Rossi, Giovanni Rotiroti, Encarnación Sánchez, Gilles Siouffi, Paolo Tamassia, Juan Varela-Portas Orduña, Carlo Vecce, Germana Volpe, Maria Teresa Zanola

Redazione della Rivista: Michele Costagliola d'Abele, Elvira Falivene,
Maria Giovanna Petrillo, Francesco Sielo

LXIV, 2

Luglio 2022

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

LXIV, 2



UniorPress

2022

INDICE

SAGGI

Margareth Amatulli, <i>La pratique de l'entretien dans les textes post-mémoriels : une expérience de (dé)territorialisation</i>	9
Carmen Saggiomo, <i>La lingua di André Suarès: gli ossimori dell'anti-umanesimo e la brachilogia della bestia</i>	27
Maria Giovanna Petrillo, <i>Jean-Philippe Toussaint : La disparition du paysage et la brachylogie du manque</i>	53
Elena Aschieri, <i>Il mito di Saül nel teatro francese del primo Ottocento</i>	65
Camilla Nappi, <i>Terminologie et recherche documentaire dans l'écriture de Maylis de Kerangal à l'ère du « réalisme 2.0 » de la littérature française contemporaine</i>	85
Giuseppe Martoccia, <i>Dante nel testo: echi testuali della Divina Commedia nella poesia di Jacqueline Risset</i>	107
Claudia Tarallo, <i>Significato e usi di clericale tra Ottocento e Novecento</i>	127
Ugo Perolino, <i>Mondo, ecologia, nuovo realismo. Appunti sulla poesia di Andrea Zanzotto</i>	159
Antonio Candeloro, <i>Historia magistra mortis: Tomás Nevinson de Javier Marías</i>	173
Mercedes González de Sande, <i>Inadaptación social y sexualidad en los relatos de Francesca Sanvitale</i>	201

NOTE

Angelo Pupino, <i>Monsieur Pascal c'est moi</i>	221
Anna Cerbo, <i>Fra Dante e Nezami: La Comedia delle ninfe fiorentine di Boccaccio</i>	245

RECENSIONI

Ana Maria Haddad Baptista, <i>Marco Lucchesi: star-poetics-labyrinth</i> , e-book, Belo Horizonte, Tesseractum Editorial, 2021, 138 pp. (Ana-Maria Clep)	257
--	-----

- Claudio Grimaldi, Maria Teresa Zanola (a cura di), *Terminologie e vocabolari: lessici specialistici, tesauri, glossari e dizionari*, Firenze, Firenze University Press, 2021, 139 pp. (Maria Chiara Salvatore) 263
- Pasquale Palmieri, *L'eroe criminale. Giustizia, politica e comunicazione nel XVII secolo*, Bologna, il Mulino, 2022, 161 pp. (Margherita De Blasi) 269
- Auguste de Forbin, *Charles Barimore. Romanzo sentimentale*. Prima traduzione italiana tradotta e curata da Michele Costagliola d'Abele, Napoli, Colonnese Editore, 2022, 205 pp. (Sergio Piscopo) 273

SAGGI



MARGARETH AMATULLI
Università degli Studi di Urbino Carlo Bo
margherita.amatulli@uniurb.it

LA PRATIQUE DE L'ENTRETIEN DANS LES TEXTES POSTMÉMORIAUX : UNE EXPÉRIENCE DE (DÉ)TERRITORIALISATION

Résumé

La recherche de la forme appropriée qui guide l'acte remémoratif de la « génération d'après » se réalise souvent à travers une littérature qui se déterritorialise en entretenant une relation expérientielle avec les sciences sociales, dont elle emprunte certaines pratiques, comme l'entretien narratif.

Mon attention se concentrera sur la forme de l'entretien à l'intérieur d'un *corpus* de textes post-mémoriaux qui existent précisément en raison de cette pratique. À partir de leur structure différente, j'analyserai comment elle travaille ces écritures sur le plan identitaire et esthétique et les genres narratifs que ces œuvres, traversées par une nécessité autobiographique, convoquent à leur guise (du témoignage au récit de filiation) pour favoriser la territorialisation du sujet.

Mots-clés : post-mémoire, littérature et sciences sociales, entretiens, récits de vie, autobiographie

Abstract

The search for the appropriate form that guides the act of remembering in the “next generation” is often carried out through a deterritorializing literature that has an experiential relationship with the social sciences, from which it takes certain practices, such as the narrative interview. My focus is on the form of the interview within a *corpus* of post-memorial texts that exist precisely because of this practice. Based on their different structures, I analyse how the author works on these writings in terms of identity and aesthetics, and the narrative genres that these works, traversed by an autobiographical necessity, convene in a personal way (from the testimony to the filiation narrative) to promote the territorialisation of the subject.

Keywords: post-memory, literature and social sciences, interviews, life stories, autobiography

La recherche de la forme appropriée qui guide l'acte remémoratif de la génération post-mémorielle¹ dans son sens le plus large se réalise

¹ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

souvent à travers une littérature qui se déterritorialise², en entretenant une relation expérientielle avec les sciences sociales³, comme l'a bien montré Dominique Viart⁴ à propos de la littérature de terrain, l'une des expressions de la production littéraire de l'extrême contemporain. Dans notre époque « post-disciplinaire »⁵, l'un des modes de croisement entre les deux disciplines concerne l'importation mutuelle de certaines pratiques afin de produire des résultats novateurs. La littérature contemporaine, par exemple, emprunte souvent aux sciences sociales les méthodes de l'entretien comme l'un des procédés de l'enquête.

Mon attention se concentrera sur la forme de l'entretien à l'intérieur d'un *corpus* de textes post-mémoriels qui existent précisément en raison de cette pratique. Ces textes utilisent l'entretien non pas comme un dispositif en amont, mais comme un moyen explicite de travailler ces écritures sur le plan identitaire et esthétique. Je m'interrogerai sur le genre d'expérience que cette écriture permet à l'enquêteur, aux genres littéraires qu'elle convoque et plus généralement à la littérature.

Les enjeux du *corpus*

Mon analyse se concentre sur un petit *corpus* de textes-entretiens qui se présentent comme une sorte de reportage, qui appartiennent à la littérature de terrain et qui partagent un contexte commun, celui de la (post)Shoah. Par ordre chronologique : Marianne Rubinstein, *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin* (2002) ; Nadine Vasseur, *Je ne lui ai pas dit que j'écrivais ce livre* (2006) ; Virginie Linhart, *La Vie après* (2012)⁶.

² J'emprunte le concept de « déterritorialisation » à G. Deleuze et F. Guattari (*Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980).

³ Cfr. P. Lassave, *Sciences sociales et littérature : Concurrence, complémentarité, interférences*, Paris, PUF, 2002 ; É. Rallo Ditché, *Littérature et Sciences humaines*, Auxerre, Sciences humaines Éditions, 2010.

⁴ Cfr. D. Viart, *Les Littératures de terrain*, in « Fixxion », n° 18, 2019, pp. 1-13, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/tx18.20> (4/6/2022).

⁵ A. Louis, *Ce que l'enquête fait aux études littéraires : à propos de l'interdisciplinarité* in *Littérature et histoire en débats*, 2013, Fabula / Les colloques, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2097.php> (17/9/2022).

⁶ Pour les citations, nous ferons dorénavant référence à ces œuvres en utilisant les abréviations suivantes entre parenthèses : TMO (M. Rubinstein, *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin*, Paris, Verticale/Seuil, 2002) ; JEL (N. Vasseur, *Je ne lui ai pas dit que j'écrivais ce livre*, Paris, Liana Levi, 2006) ; VA (V. Linhart, *La Vie après*, Paris, Seuil, 2012).

D'autres éléments fédérateurs réunissent ces trois textes : ils sont tous signés par des femmes⁷ et leurs autrices sont toutes, d'une manière ou d'une autre, marquées par la Shoah, et donc directement impliquées dans l'expérience des voix qu'elles recueillent et auxquelles elles ont l'intention de se confronter. Ce qui sous-tend l'écriture de ces textes, c'est donc l'expérience que partagent les écrivaines-enquêteuses-narratrices et leurs interlocuteurs : tous d'origine juive, et aux prises avec une identité frappée par l'histoire. Alors que Nadine Vasseur est la fille d'un rescapé du camp de Buchenwald, Marianne Rubinstein et Virginie Linhart appartiennent à la troisième génération mémorielle⁸ : la première est la fille d'un enfant caché, dont les parents ont été déportés ; la seconde est la petite-fille de Juifs polonais qui échappèrent à la déportation. L'enquête que les trois écrivaines mènent par la pratique de l'entretien présente donc une dimension autobiographique et répond à une nécessité intime.

La relation d'entretien se construit à partir de cette proximité biographique qui augmente la prédisposition identificatoire. Il ne s'agit donc pas de mener une expérience par procuration sur un vécu étranger au sujet, et ce n'est pas seulement l'empathie intellectuelle chère à Pierre Bourdieu⁹, ou encore les neurones miroirs, qui favorisent l'identification avec les interviewés. Il ne s'agit pas non plus d'un simple entretien « compréhensif »¹⁰, car la proximité biographique entre l'enquêtrice et l'enquêté garantit une intimité profonde et une identification qui, toutefois, se heurte au principe de neutralité requis en général à l'intervieweur dans la pratique de l'interview.

Le critère de la proximité biographique me conduit donc à exclure de mon *corpus* le texte d'Hélène Gaudy, *Une île, une forteresse*¹¹ qui reconstitue, d'un point de vue extérieur, à travers les souvenirs d'anciens

⁷ Il est inutile de rappeler que les femmes ont une importance capitale dans l'écriture de la Shoah, à partir de leur rôle essentiel dans la transmission de la judéité et du judaïsme aux générations suivantes. Mon propos n'est toutefois pas celui d'analyser ici la spécificité de leur discours par rapport à la parole des hommes.

⁸ Cfr. A. Barjonet, *L'Ère des non-témoins. La littérature des « petits-enfants de la Shoah »*, Paris, Kimé, 2022.

⁹ P. Bourdieu (sous la direction de), *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993.

¹⁰ J.-Cl. Kaufmann, *L'Entretien compréhensif*, Paris, Nathan, 1996.

¹¹ H. Gaudy, *Une île, une forteresse*, Paris, Inculte édition, 2016.

déportés, la mémoire d'un lieu de déportation. J'ai également écarté le texte de Claudine Vegh, *Je ne lui ai pas dit au revoir. Des enfants de déportés parlent*¹² en raison des caractéristiques des entretiens, tirés d'un mémoire de psychiatrie soutenu en 1976. Du reste, la production littéraire de Claudine Vegh se limite à ce livre, qui traite d'une catégorie particulière de survivants : les enfants cachés¹³. *La Vie après* de Virginie Linhart est aussi tiré d'un travail antérieur (un documentaire réalisé pour la télévision) mais elle a également publié *Le jour où mon père s'est tu*¹⁴, qui ne rentre pas dans mon analyse parce qu'il traite d'un tout autre contexte. J'ajouterais que les textes retenus sont l'œuvre de femmes qui se consacrent à l'écriture tout en menant une autre carrière professionnelle : Marianne Rubinstein enseigne l'économie à l'université, Virginie Linhart est réalisatrice de documentaires, et Nadine Vasseur est journaliste et elle a longtemps été productrice à France Culture.

L'entretien : une expérience de la rencontre¹⁵

Avant de m'interroger sur le genre d'expérience que permet cette écriture, je propose une réflexion sur les formes de l'entretien en sciences sociales.

Au-delà de ses différentes spécificités d'emploi, de la manière dont les différentes sciences sociales conçoivent l'entretien, au-delà de la méfiance réciproque que le sujet lui-même suscite entre les disciplines (la sociologie voit dans l'entretien une pratique d'une extrême subjectivité, issue d'ailleurs du domaine de la psychologie ; l'anthropologie accuse la sociologie de sous-évaluer certains éléments constitutifs, en réduisant l'entretien à une méthode quantitative, à une simple collecte d'informations, sous les apparences trompeuses du qualitatif ; inversement, les

¹² C. Vegh, *Je ne lui ai pas dit au revoir : des enfants de déportés parlent*, Paris, Gallimard, 1979.

¹³ J'ai écarté aussi deux autres livres d'enquêtes et de reportages de Nadine Vasseur : *Le Poids et la Voix* (Paris, Le Temps qu'il fait, 1996) et *Il était une fois le Sentier* (Paris, Liana Levi, 2000), car ils ne portent qu'indirectement sur la question du traumatisme de la Shoah.

¹⁴ V. Linhart, *Le Jour où mon père s'est tu*, Paris, Seuil, 2008.

¹⁵ À la fois historien et écrivain, Ivan Jablonka défend la thèse d'une conciliation entre les sciences sociales et la littérature, entre la rigueur de la méthode historique et la créativité littéraire, la fiction et le factuel. Ce brouillage générique peut se réaliser dans l'enquête à l'intérieur de laquelle il identifie trois procédés : la fouille, la rencontre et l'expérience. L'entretien est donc une déclinaison du deuxième procédé ; Cfr. I. Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales* (Paris, 2014), Paris, Points, 2017, pp. 166-168.

sociologues reprochent aux anthropologues de négliger les fonctions référentielles de l'interview), au-delà des théories et des points de vue¹⁶, il est généralement admis que l'entretien n'est pas une simple « extraction minière d'informations »¹⁷, mais une véritable relation sociale, une forme d'interaction ou de conversation. Stéphane Beaud parle d'une « relation d'entretien »¹⁸ qui l'emporte sur tout critère méthodologique.

Pour Jean-Pierre Olivier de Sardan, cette forme de dialogue, qui se prête à une analyse de différents points de vue (celui de l'analyse du discours ou de la sociolinguistique, par exemple), constitue une véritable « contrainte méthodologique visant à créer [...] une situation d'écoute »¹⁹, de manière que l'interview ne devienne pas un interrogatoire. Au sein de ce que l'anthropologue nomme la « politique de l'entretien », entre les deux pôles où se situe cette pratique, la consultation et le récit, les diverses disciplines concordent sur les traits constitutifs de l'interview et ses phases importantes, à commencer par la planification (les questions à poser, le choix de l'échantillon), pour continuer avec le décor dans lequel il se déroule, les contextes d'énonciation, le rapport entre l'enquêteur et l'enquêté, le contexte d'entretien à partir des difficultés rencontrées, le temps disponible.

La dernière phase revêt certainement une importance particulière : la transcription de la conversation, c'est-à-dire le passage de l'oralité à l'écriture. Cette transcription est toujours une forme d'interprétation et de réécriture, qui devrait rendre compte et restituer sur la page non seulement les mots, mais aussi tout ce qui apparaît significatif au-delà des mots : la mimique, le geste, le silence, les bruits, les hésitations, les non-dits et tout ce qui fait partie des « zones de résistance »²⁰. À quoi s'ajoute le rôle du médium dans lequel l'entretien est réalisé et diffusé. Le médium impose en effet à l'entretien des conditions qui le façonnent

¹⁶ Cfr. S. Beaud, *L'Usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'« entretien ethnographique »*, in « Politix. Revue des sciences sociales du politique », n° 35, 1996, https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1996_num_9_35_1966 (3 septembre 2022).

¹⁷ J.-P. Olivier de Sardan, *La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie*, in « Enquête » [Online], n. 1, 1995, <https://journals.openedition.org/enquete/263> (7 juillet 2022), p. 7.

¹⁸ S. Beaud, *art. cit.*, p. 245.

¹⁹ J.-P. Olivier de Sardan, *art. cit.*, p. 8.

²⁰ S. Beaud, *art. cit.*, p. 253.

et qui influencent inévitablement l'échange. On peut en dire autant du positionnement de l'intervieweur, de son savoir-faire et de sa capacité de « savoir-faire-dire ».

Les interviews se rangent habituellement en trois catégories, selon la manière dont elles sont menées et dont les questions sont standardisées et posées. On distingue ainsi l'entretien « directif », « semi-directif » ou « libre ». Une catégorie semble néanmoins échapper à cette classification : il s'agit d'une technique particulière d'observation de l'individu, qui s'identifie comme un entretien « narratif », c'est-à-dire un entretien visant à recueillir un récit, principalement autobiographique. Le dispositif n'est pas fondé sur un questionnaire, sur un jeu de questions/réponses, mais sur une question initiale qui porte sur une expérience vécue directement par les différents interlocuteurs, lesquels sont invités à la raconter. D'après la typologie de Robert Atkinson²¹, il peut donner lieu à une « Life Story », récit à la première personne sur un sujet spécifique, ou bien à une « Life History », compte rendu historique d'une vie individuelle. À ces deux catégories, souvent superposables, Robert Atkinson en ajoute une troisième : une « History », c'est-à-dire une chronique, un récit à la troisième personne, où l'auteur raconte avec ses propres mots l'histoire d'un individu particulier. L'entretien « narratif », parfois simplement appelé « entretien biographique » ou « autobiographique », est une véritable collecte d'histoires, de récits de vie, qui témoigne encore une fois d'un déplacement disciplinaire, d'un caractère « in-disciplinaire ». Comme l'écrit François Dosse :

cette intrusion du biographique et de l'autobiographie dans les sciences sociales fait vaciller un certain nombre de postulats "scientifiques" au nom desquels cette dimension a été jusque-là refoulée des enquêtes savantes, car ces récits se situent dans un espace médian entre écriture et lecture littéraire, ainsi qu'entre écriture et lecture scientifique²².

L'intérêt des disciplines sociales pour les récits de vie s'explique précisément par le fait qu'il s'agit de récits d'expériences qui concernent

²¹ R. Atkinson, *The Life Story Interview*, Thousand Oaks, London, New Delhi, Sage Publications, 1998.

²² Fr. Dosse, *Le Pari biographique. Écrire une vie* [2005], Paris, La Découverte/Poche, 2011, p. 265.

le moi et le monde, dans la mesure où tout récit est une expérience de l'événement : il est la réappropriation d'une expérience vécue, d'une expérience qui se fait discursive et qui nous est transmise par les codes de la narration²³, sous la forme d'histoires.

D'après Robert Atkinson, ces récits de vie, utilisés dans de nombreux contextes et avec diverses finalités, présentent une signification qui transcende le temps et nous « guident vers l'esprit humain, vers nos sentiments les plus profonds, vers les valeurs dont nous nous inspirons et vers la signification éternelle de la vie »²⁴. On peut en dire autant, me semble-t-il, de la littérature, qui partage les mêmes finalités : rien d'étonnant, par conséquent, si elle se les approprie et les met en scène de façon explicite.

Silence, on parle !

Treize témoignages ont été recueillis par Nadine Vasseur, seize par Marianne Rubinstein et une vingtaine par Virginie Linhart (dont le projet est d'ailleurs bien plus complexe, puisqu'il est issu d'un documentaire produit par CinéTévé, *Après les camps, la vie* [2010]). Toutes ces voix sont autant de récits de vie²⁵ qui se présentent comme une réponse à une même question générale, différemment formulée par les trois écrivaines : il s'agit d'interroger le poids que la déportation a exercé sur la vie des survivants, de façon directe ou indirecte.

Sous la plume de Nadine Vasseur, la question est : comment peut-on vivre *avec* l'héritage des camps ? « Quelle est la part de notre être qui, à la mémoire de l'horreur, reste indissolublement liée ? Quelles sont nos hantises, nos victoires ? » (JEL, 10). La question posée par Virginie

²³ Ce n'est pas un hasard si Daniel Bertaux rappelle que l'expression « récit de vie » a été introduite en France vers la fin des années 1970 pour mettre l'accent sur le « récit » qu'une personne peut faire de sa propre vie, par opposition à l'expression « histoire de vie » des sciences sociales, qui ne fait aucune allusion à la narrativisation du vécu. Cfr. D. Bertaux, *Le Récit de vie* (Paris, 1997), Paris, Armand Colin, 2016.

²⁴ C'est moi qui traduit : « [Life stories] lead us to the human spirit, to our deepest feelings, the values we live by, and the eternal meaning of life » (R. Atkinson, *op. cit.*, p. 76).

²⁵ Daniel Bertaux précise qu'il ne faut pas confondre récit de vie et autobiographie, car « il ne s'agit pas en effet de chercher à comprendre le fonctionnement interne d'un individu donné, mais celui d'un segment de réalité sociale-historique » (D. Bertaux, *op. cit.*, p. 49). L'évolution de l'écriture autobiographique dans la littérature contemporaine semblerait démentir ce propos.

Linhart apparaît déjà dans le titre : **comment** vivre « après les camps » dans une société qui a contribué à la déportation ? Marianne Rubinstein ajoute : comment peut-on vivre **en tant** qu'enfant d'orphelins juifs ?

En amont de ces questions, il y a une autre problématique, généralement évoquée par les narratrices et par les témoins interrogés, que Nadine Vasseur formule ainsi : « Mais du silence et des cris, des fantômes dont notre enfance fut bercée, qu'avons-nous fait ? » (JEL, 10). Les textes de Nadine Vasseur et de Virginie Linhart font du silence un véritable *leitmotiv*, le même qui traverse toute la littérature sur les camps et ce que le neuropsychiatre Ludwig Fineltain nomme la « société du silence »²⁶.

Même si certaines personnes interrogées rapportent que les survivants de leur famille ont parlé et raconté, il s'agit d'un nombre limité de cas comparé à tous ceux qui ont souligné le poids du silence. Si le texte de Marianne Rubinstein insiste moins sur cette absence de parole, n'oublions pas que, dans *C'est maintenant du passé*²⁷, l'écrivaine construit elle-même son enquête personnelle à partir du silence de son père, qui refuse de transmettre son histoire. À ce propos, l'autrice rappelle la distinction établie par Jacques Lacan entre *silere* et *tacere* :

Deux verbes latins expriment l'acte de faire silence, note Lacan. L'un, *silere*, correspond à un état passif, celui d'être silencieux. L'autre, *tacere*, exprime l'acte de taire quelque chose, le silence actif. C'est le silence du haïku que je cherche ici : *silere*²⁸.

Les interviews réalisées par Nadine Vasseur et Virginie Linhart font apparaître la résonance que le poids écrasant du silence des parents a eu dans la vie de leurs enfants, le poids du *tacere*. Il est régulièrement question de parents qui ne parlent pas, qui ont enfermé « l'histoire dans une boîte » et « posé un couvercle dessus », ou encore de mères qui sont les « protectrice(s) du silence » (JEL 58). Les modèles parentaux ont influencé les choix de leurs enfants : fille des survivants de la Shoah,

²⁶ Cfr. L. Fineltain, *Les syndromes des survivants de la shoah. De la question des traumas massifs*, in « Bulletin de psychiatrie », n. 12, 2002, mise à jour 2004, <http://www.bulletindepsychiatrie.com/shoah.htm> (2 octobre 2022).

²⁷ M. Rubinstein, *C'est maintenant du passé*, Paris, Gallimard, 2009.

²⁸ *Ibid.*, p. 81.

Éliane Corrin, interrogée par Nadine Vasseur, dit avoir épousé un homme « avec lequel elle n'avait quasiment pas parlé » (JEL 60) et décrit, sous l'effet du silence, « des rapports régressifs qui ne permettent pas à un couple de se bâtir » (*ibidem*).

Le silence est évoqué comme un « code social » (JEL 59), « un pacte social » (VA, 30) ou encore une « bulle » (JEL, 61). Nadine Vasseur et Virginie Linhart décrivent l'une et l'autre une enfance bercée par le silence²⁹. La seconde parle d'une « parole [...] avalée » (VA, 26), d'un silence qui est « comme la seule solution possible d'une vie après » (VA, 29). Pour Yves Khan, l'un des interlocuteurs de Nadine Vasseur, le souvenir de son enfance se perd dans le silence : « Si j'essaie de remonter dans ma mémoire d'enfant, c'est d'abord le silence qui me revient. Mon père ne parlait jamais de sa déportation » (JEL, 75).

Virginie Linhart avait traité le mutisme de son père dans l'un des chapitres de son ouvrage précédent, *Le jour où mon père s'est tu*. Dans ce chapitre intitulé « Survivants », l'autrice se plaint de ne rien savoir de la mort de ses grands-parents et souligne le poids du silence sur sa propre vie : « Le silence sur leurs histoires, le silence sur leurs morts. Puis plus tard, le silence de mon père. Et nous les enfants, silencieux sur le silence »³⁰.

Ce silence exponentiel, difficile à supporter, ne s'explique pas seulement par l'impossibilité de mettre des mots sur un vécu, par la volonté illusoire de protéger les siens ni par une tentative de refoulement. Comme le note Virginie Linhart, ce mutisme obéit aussi à la volonté d'un pays qui voulait faire table rase de son passé (VA, 161). Il s'agit d'un silence imposé par la nation comme un « principe de survie et de reconstruction », d'un silence structurant, selon la thèse défendue par Dominique Frisher dans *Les Enfants du silence et de la reconstruction*³¹, cité par l'autrice.

« Enfermé[e]s dans cette question du survivant qui ne [leur] a à aucun moment été énoncée » (JO, 96), les écrivaines cherchent à briser

²⁹ « Mais du silence et des cris, des fantômes dont notre enfance fut bercée, qu'avons-nous fait ? » (JEL, 10) ; « C'est dans les conditions [du] retour que se situe l'origine de ce qui m'obsède, le silence qui a accompagné leur trajectoire et bercé notre enfance, à nous les descendants de ce drame-là » (VA, 20).

³⁰ Ce chapitre attira l'attention de sa productrice, Fabienne Servan-Schreiber, qui lui proposa le documentaire pour la télévision dont est issu le texte *La Vie après*.

³¹ D. Frischer *Enfants du silence et de la reconstruction*, Paris, Grasset, 2008.

ce silence et prennent leur revanche à travers l'écoute et la voix. Si les écrivaines enquêteuses se taisent, ce n'est que pour écouter et solliciter la libre parole de ceux qui ont répondu à leur appel.

Réseau, portrait, montage et bricolage

Je ne m'attarderai pas sur les contenus des interviews, sur les thèmes et les motifs qui s'en dégagent³², mais je voudrais décrire la structure de ces textes avant d'en souligner les marques de subjectivité à l'œuvre et d'analyser les genres narratifs qu'ils convoquent.

Les trois œuvres présentent trois articulations narratives différentes, selon la manière dont les entretiens sont incorporés dans le texte et les différentes textualités qui s'entrecroisent.

Virginie Linhart rassemble en douze chapitres numérotés (le livre en comprend quatorze) les voix des vingt-trois personnes interrogées. Elle les « associe », pour ainsi dire, dans des chapitres thématiques, dont les titres correspondent au contexte (« Premières conversations », « Refus ») ou au contenu de l'entretien³³. À cette articulation associative qui fractionne, disperse et reprend la voix des personnes interrogées dans un dialogue incessant, les textes de Nadine Vasseur et de Marianne Rubinstein opposent la logique du portrait.

Les treize chapitres de Nadine Vasseur correspondent à ses treize interlocuteurs. Une courte notice biographique, composée en italique, précède le récit de l'interview et de l'interviewé, séparé par un espace blanc. Les titres de ces chapitres reprennent tantôt une phrase, tantôt une idée exprimée par la personne interrogée suivies de l'identité de l'interlocuteur³⁴. Le caractère gras du titre, le caractère italique de la notice biographique et le caractère romain du texte introduisent une variété typographique qui reflète l'articulation structurelle du chapitre.

Le texte de Marianne Rubinstein, dépourvu d'index, joue de façon plus nette encore sur l'alternance du romain et de l'italique. Les diffé-

³² De la honte du tatouage à la difficulté de la reconstruction, de la judéité à la problématique de la langue : on retrouve plus ou moins les mêmes contraintes, thèmes et motifs post-mémoriels.

³³ Parmi quelques exemples de ses titres dénotatifs : « 7. Les trois copines » ; « 8. La lettre de Jean-Louis », « 9. La marque indélébile ».

³⁴ Par exemple : « Aide-toi, le ciel t'aidera pas/ *Olivier Jacquet* » ; « Ce qui est passé est passé. C'est là le gage d'une vraie vie/ *Marc Perelman* ».

rents chapitres, qui portent le nom de la personne interrogée, obéissent à la logique du portrait, qui est préférée à la fragmentation des voix par thèmes ou par catégories, comme l'autrice l'explique elle-même : « *Seul le portrait permet de "sentir" la personne interviewée, sa trajectoire, sa manière de vivre une histoire familiale* » (TMO, 19-20, en italique dans le texte).

Les récits de vie des personnes interrogées, composés en romain, alternent parfois, de façon non systématique, avec un texte de longueur variable rédigé en italique qui rapporte des anecdotes, des souvenirs, des expériences vécues directement par la narratrice. Le procédé, qui évoque *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, permet de mêler explicitement l'histoire de l'enquêteuse avec celle des enquêtés, même si le texte autobiographique est moins articulé que celui des divers interlocuteurs et qu'il contient souvent des bribes de souvenirs ou des phrases laconiques³⁵.

Au-delà de leurs différences structurelles, les trois livres mettent en scène la pratique de l'entretien et sa chronique en notant les refus (les deux premiers chapitres de Virginie Linhart mêlent les histoires racontées et l'histoire de l'enquête), le décor de l'entretien, le moment de la rencontre. Les narratrices racontent leur méthode d'investigation : nous sommes donc en présence d'un « je d'enquête », ainsi que le nomme Ivan Jablonka, un « je » qui nous fait participer au mode d'emploi de la recherche³⁶.

Dans les trois textes, les entretiens sont rapportés au discours direct entre guillemets. Ce qui change, c'est le rôle joué par l'intervieweuse. Chez Nadine Vasseur, la plus grande partie de l'espace textuel est occupée par la voix de l'interviewé, dans une sorte d'entretien-monologue. Ici, la narratrice est moins présente : parfois, elle commente l'hésitation de son interlocuteur, note ses sentiments et ses émotions, intervient dans la conversation en posant des questions. Dans de rares cas, ces questions sont suivies d'un point d'interrogation, mais le plus souvent, elles sont exprimées par une proposition infinitive ou par une question à la troisième personne.

³⁵ La longueur des textes autobiographiques n'est pas proportionnelle à la profondeur de la réflexion. Le texte le plus court ne se compose que de deux lignes et montre, sans aucun commentaire, l'extranéité de la figure paternelle face à son unique fille : « – Allô papa ?/ – Qui est à l'appareil ? » (TMO, p. 85).

³⁶ I. Jablonka, *op. cit.*, pp. 289-294.

Dans *La Vie d'après* de Virginie Linhart, la narratrice occupe une plus grande place. L'autrice-narratrice-enquêteuse synthétise souvent les propos de l'interviewé en évitant le discours direct, mais, à la différence de Nadine Vasseur et de Marianne Rubinstein, elle ajoute à la dimension documentaire et autobiographique un niveau historico-social de la narration qui lui permet de situer les récits dans le contexte historique d'un pays qui n'a reconnu que tardivement ses responsabilités. Dans ce texte, le « je d'enquête » lève donc non seulement le voile sur la fabrique de l'entretien, mais il s'engage aussi dans une interprétation et une critique sociale.

Chez Virginie Linhart, enfin, la logique du réseau est davantage présente. La circulation des histoires et des expériences de vie qui, dans les œuvres de la « post-mémoire », s'ouvre souvent à la littérature³⁷, crée un réseau très particulier dans *La Vie d'après*. La narratrice cite même le livre de Nadine Vasseur (VA, 81), et cette lecture lui suggère d'interroger Guy Vasseur, le père de l'écrivaine, puis la mère d'une des personnes interrogées par elle³⁸. Ainsi, les histoires et les biographies s'entrecroisent et les portraits de Nadine Vasseur sortent de leur cadre et donnent naissance à une circulation imprévisible de voix.

Moi, les uns et les autres

À la dimension documentaire de ces textes s'ajoute une dimension autobiographique, ou plutôt une nécessité biographique, qui est explicitée en ouverture des trois œuvres. L'apparat paratextuel joue ici une fonction essentielle, puisqu'il permet de souligner les deux dimensions

³⁷ L'intertextualité est un procédé récurrent de la littérature post-mémorielle; face à l'insuffisance de la connaissance directe et à l'impuissance du langage on recourt au déjà-écrit par les autres écrivains. Dominique Viart reconnaît la présence de la référence littéraire dans les littératures de terrain avec une tout autre finalité, en tant que légitimation et élucidation: « Les littératures de terrain empruntent certaines pratiques et parfois quelques notions aux sciences sociales, elles n'en demeurent pas moins fidèles à toute une imprégnation littéraire qu'elles convoquent abondamment. Ces références leur servent à légitimer les objets auxquels elles se consacrent en les référant à des textes considérés comme majeurs » ; « La littérature sert ainsi de partenaire d'intellection pour élucider les situations rencontrées » ; (D. Viart, *art. cit*).

³⁸ « Les récits de Nadine m'ont fascinée. En les lisant, j'identifiais ceux que j'avais envie de rencontrer, la narration des enfants me plongeait dans le monde des parents, dans cette lutte folle qu'ils avaient dû mener pour vivre après ». « J'ai demandé à Nadine certaines coordonnées des filles et des fils "de" pour contacter leurs parents » (VA, 82).

fondamentales des textes, qui dépassent leur évidente portée documentaire : l'autobiographie et le témoignage.

Le texte introductif explique les circonstances de l'écriture. Il se présente sans titre chez Marianne Rubinstein, comme une « préface » chez Nadine Vasseur, et sous un titre inhérent à l'histoire racontée, « Suisse », chez Virginie Linhart. Au « seuil » de l'œuvre, pour reprendre le mot de Gérard Genette³⁹, les autrices racontent les motivations qui ont inspiré leur écriture, expliquant par leur propre histoire la volonté de recueillir les histoires des autres.

Ce texte introductif est la marque la plus explicite de la portée autobiographique des œuvres, laquelle se retrouve plus loin dans la dédicace, puis dans les remerciements finaux. Cette portée autobiographique qui, chez Marianne Rubinstein, se manifeste dans le texte en italique, réapparaît également sous d'autres formes dans les trois œuvres.

Virginie Linhard introduit plus d'une fois dans le récit des autres des bribes de souvenirs personnels, suscités par des parallélismes ou des comparaisons⁴⁰. Ainsi un chapitre entier, intitulé justement « 5. Souvenir d'enfance », est-il inséré entre les autres récits de vie pour rapporter l'expérience de l'autrice. Le seul chapitre de *La vie après* dont le titre est un nom propre, comme dans la logique du portrait, est précisément celui qui est consacré à ses grands-parents, désignés par leur prénom : Masza et Jacob. Paradoxalement, cependant, ce chapitre ne contient que deux pages consacrées à l'histoire de ses grands-parents, et laisse la place aux histoires des interviewés. L'histoire familiale est ensuite reprise dans le dernier chapitre, qui évoque aussi le mutisme du père. Ainsi Virginie Linhard compose-t-elle un assemblage textuel qui mêle son récit de vie et le récit de vies de ses interlocuteurs.

Chez Nadine Vasseur, la portée autobiographique du texte apparaît déjà dans le titre, *Je ne lui ai pas dit que j'écrivais ce livre*, qui fait écho au livre de Claudine Vegh, *Je ne lui ai pas dit au revoir*. On comprend que l'écrivaine s'adresse à son père, qui ne lui a jamais parlé de son passé (il a ensuite raconté son histoire dans un livre de souvenirs).

³⁹ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

⁴⁰ Cfr. par exemple VA, pp. 21-22 ; 64.

Aux côtés du « je » d'enquête se profile donc, dans les trois textes, un véritable « je de position » qui, comme l'écrit Ivan Jablonka, « sert à reconnaître une filiation, un enracinement, un parcours, *une appartenance*, une motivation, un goût, une préférence, un système de valeurs »⁴¹.

N'oublions pas que, dans la pyramide des besoins d'Abraham Maslow⁴², l'appartenance, c'est-à-dire l'intégration dans un groupe, joue un rôle important. Pour nos écrivaines, il s'agit d'une appartenance ramifiée, qui ne concerne pas leur propre généalogie : ce besoin primaire est donc satisfait grâce à l'expérience des autres, qui est transmise à travers l'entretien. Peu importe que cette catégorie d'entretien échappe au strict protocole disciplinaire des sciences sociales, lequel exigerait, en toute rigueur : un contrat initial avec l'interviewé ; l'organisation de plusieurs rencontres ; la négociation du lieu et de la durée ; la recherche de la plus grande homogénéité entre les chercheurs engagés sur le terrain et la neutralité de l'intervieweur. En renonçant à l'exigence de la démarche sociologique, les autrices sont toujours à l'intérieur du dispositif, elles ne cachent pas leurs émotions, elles parlent de leurs vies. De cette façon, elles déploient toutes les déclinaisons du « je de méthode », qui, selon les catégories d'Ivan Jablonka, se déploie en plusieurs « je » : le « je d'enquête », le « je d'émotion » et le « je de position ».

Le livre comme « shtetl » : une expérience de territorialisation

Quelle est donc, en fin de compte, la valeur de ces textes et à quelle catégorie générique appartiennent-ils ?

Leur portée autobiographique, documentaire et testimoniale est plutôt claire. Une nouvelle fois, l'apparat péri-textuel est tout à fait significatif : les notices biographiques des personnes interviewées, placées à la fin du livre de Virginie Linhart, les notes de bas de page de Marianne Rubinstein, permettent de rattacher ces textes à la littérature de témoignage⁴³.

⁴¹ I. Jablonka, *op. cit.*, p. 291. C'est moi qui souligne.

⁴² Elle se situe au troisième niveau après le besoin de s'accomplir et le besoin d'estime et précède donc le besoin de sécurité et le besoin physiologique. Cfr. A. H. Maslow, *A theory of human motivation*, in « *Psychological Review* », n. 50 (4), 1943, pp. 370–396.

⁴³ La préface de Serge Klarsfeld dans l'œuvre de Marianne Rubinstein et la postface d'Annette Wieviorka dans celle de Nadine Vasseur placent leurs œuvres sous l'égide de deux grands spécialistes du génocide, engagés pour la mémoire de la Shoah.

En même temps, comme nous l'avons montré, la subjectivité est à l'œuvre. Il s'agit d'une subjectivité polyphonique, qui nous fait penser à une sorte d'autobiographie collective ou à une sorte d'« autodocumentaire », selon le mot de Virginie Linhart, mais aussi au récit de filiation⁴⁴. La dédicace de Marianne Rubinstein – « à mon père et à mon fils » – insiste précisément sur ce lien ; il est toutefois indéniable qu'il s'agit d'une forme altérée de ce genre de récits, car ces œuvres convoquent une dimension temporelle autre, qui n'est pas celle du récit de filiation classique. Il n'est plus question de reconstituer le passé mais plutôt d'enquêter sur le présent à travers une enquête horizontale. Le lien qui se noue n'est plus celui d'une parenté biologique, mais plutôt d'une filiation d'élection, établie entre les divers interlocuteurs, ainsi que d'une filiation de mémoire et d'expérience. En mettant leur vie en lien avec une famille d'élection, nos autrices peuvent vivre une sorte d'expérience de fraternité car, comme le rappelle Robert Atkinson, plus nous mettons en commun nos histoires personnelles, plus nous fraternisons entre nous. Leur écriture possède donc une valeur performative qui leur permet d'avancer dans leur cheminement personnel. Marianne Rubinstein écrit : « La richesse de ces rencontres [...] m'[a] aidée à pacifier ma relation à ma propre histoire » (TMO, 124). Nadine Vasseur n'a pas trouvé dans les expériences des autres les réponses aux nombreuses questions qui l'assaillent, mais elle reconnaît leur valeur : « À travers leur parole, c'est aussi moi, bien sûr, que je cherchais. Ils m'ont aidée à me sentir moins seule face à ce passé » (JEL, 15). Même si la singularité des destins se dégage des voix recueillies (« [...] mes interlocuteurs m'ont en même temps confortée dans la conviction qu'il n'est d'itinéraire qu'individuel » [*Ibidem*]), c'est sans doute dans cette idée de communauté qu'il faut chercher la valeur de leurs livres pour les écrivaines. Les nombreuses voix qui les composent sont les vies individuelles d'une communauté qui se retrouve dans un espace commun, l'espace textuel.

Le livre est cet espace commun, comparable à Verbier, la localité suisse où Virginie Linhart passait ses vacances d'hiver avec ses

⁴⁴ Cfr. D. Viart, *Le récit de filiation. « Éthique de la restitution » contre « devoir de mémoire » dans la littérature contemporaine*, in Ch. Chelebourg, D. Martens, M. Watthee-Delmotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission : configurations littéraires (XVIIIe-XXIe siècle)*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, pp. 199-212.

grands-parents⁴⁵. Dans cette station de ski, dont l'autrice, enfant, ne comprenait pas l'importance pour ses ascendants, se retrouvaient un grand nombre de Juifs polonais qui avaient échappé à la déportation. Leurs maisons étaient décorées de façon très semblable, avec le même chandelier, les mêmes livres sur l'histoire d'Israël, les mêmes tableaux avec des vues de Jérusalem.

Il me semble que, pour nos trois écrivaines, leur livre est l'équivalent de cette localité suisse dont Virginie Linhart comprend la valeur à travers les entretiens : espace d'appartenance, de communauté, de reconnaissance, d'expérience commune, que nous pourrions résumer par le mot yiddish de « shtetl », le lieu de vie par excellence de la communauté juive.

De même que les membres d'une même communauté se retrouvaient une fois par an à Verbier, ils se retrouvent dans le livre grâce à la question posée par les autrices. À travers des entretiens, nœuds de mémoire, l'œuvre expose sa pratique associative : espace d'une co-construction ; d'un co-savoir ; d'une co-énonciation. Elle devient un lieu de mémoire, l'espace d'une expérience relationnelle, l'espace de la rencontre. « Toute rencontre a quelque chose de déstabilisant – écrit Ivan Jablonka –. Elle décale le regard, fait changer le point de vue ; [...] »⁴⁶. Il est vrai que le point de vue des autrices a changé, car la rencontre avec les autres a contribué à stabiliser le sujet, à lui donner une place dans une communauté recréée par l'écriture.

L'expérience de décentrement⁴⁷ qui caractérise une recherche autobiographique à l'extérieur de la vie personnelle du sujet se transforme ici en une expérience de re-centrement au sein d'une communauté de pairs, une expérience de re-territorialisation, dans un processus inverse à celui de la littérature qui, en s'ouvrant à de nouvelles disciplines, se « déterritorialise », pour reprendre le mot de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

⁴⁵ Cfr. le premier chapitre de VA : « La Suisse », pp. 11-18.

⁴⁶ I. Jablonka, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁷ La notion de décentrement, largement utilisée par les études postcoloniales, est un concept pertinent de notre modernité. D'un point de vue esthétique et éthique, il convient à plusieurs applications aussi bien dans le domaine des sciences sociales que dans les champs des arts. Sur cette notion, je renvoie à : É. Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990 ; F. Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, É. Gagnon, *Décentrement. Sur la portée éthique de l'œuvre de Claude Lévi-Strauss*, in « Revue d'éthique et de théologie morale », 2010, n° 259, pp. 53-71.

À l'expérience des autrices s'ajoute celle de ses interlocuteurs, qui brisent le silence imposé ou subi en faisant l'expérience de la parole, ce qui leur permet d'exprimer et donc de revivre ce qu'ils ont vécu ou qu'ils vivent encore, ainsi que l'expérience du critique confronté à ces textes, qui soulèvent diverses problématiques, depuis leur statut et la question auctoriale jusqu'à leur légitimité littéraire.

Il me semble, cependant, qu'à travers ces oeuvres, c'est la littérature qui fait l'expérience d'elle-même, de ses limites et de ses possibilités. Voyant remis en cause ses principes traditionnels et son statut ontologique lui-même, elle s'inscrit dans la trame des existences individuelles, renonce à sa posture contemplative pour se faire agissante et nous conduit à réfléchir à son rôle aujourd'hui, dans un monde où, plus qu'une affaire poétique, elle est une « affaire politique », pour citer le dernier livre d'Alexandre Gefen⁴⁸.

⁴⁸ A. Gefen, *La Littérature est une affaire politique*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2022.



CARMEN SAGGIOMO

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli
carmen.saggiomo@unicampania.it

LA LINGUA DI ANDRÉ SUARÈS: GLI OSSIMORI DELL'ANTI-UMANESIMO E LA BRACHIOLOGIA DELLA BESTIA

Riassunto

Nel 1939 André Suarès pubblica *En marge d'un livre*, un apologo teso, artigliato, violento. L'autore sferra un attacco durissimo contro gli eventi che stanno distruggendo i valori umani. La struttura morfo-sintattica, quella semantica e quella ideale che permeano il testo sono attraversate contemporaneamente da tre strati: uno strato storico, uno antropologico e uno biblico-teologico. Per capire le movenze di questo scritto, si farà riferimento prima di tutto a una quarta istanza, ovvero alla linfa motivazionale che è alla sua origine. È Suarès stesso a mettere il lettore sull'avviso. Per entrare nel suo testo, bisognerà partire non dalle forme indignate in cui si esprime, ma dal dolore che in queste forme si dà. Il dolore costituisce il ponte di passaggio fra la struttura ideale dei valori umani e la struttura morfo-sintattica e semantica chiamata ad esprimerla. Ne nasce una tessitura in cui una sorta di iperrealismo allucinatorio esprime per negazione gli ideali umani ai quali siamo chiamati a rinascere, se non vogliamo che l'uomo definitivamente scompaia. Analizzare i modi in cui quel dolore si è proiettato nelle forme di questo scritto è il compito della nostra indagine.

Parole chiave: valori umani, nazismo, fascismo, figure retoriche e metamorfiche

Abstract

In 1939, André Suarès published *En marge d'un livre*, a tense, clawed, violent apologue. The author launches an extremely harsh attack against the events that are destroying human values. The morpho-syntactic, semantic and ideal structure that permeate the text are simultaneously traversed by three layers: a historical, an anthropological and a biblical-theological layer. In order to understand the movements of this writing, reference will first be made to a fourth instance, namely the motivational sap that is at its origin. It is Suarès himself who puts the reader on notice. In order to enter his text, we must start not from the indignant forms in which he expresses himself, but from the pain that is given in these forms. Pain constitutes the bridge between the ideal structure of human values and the morpho-syntactic and semantic structure called upon to express it. The result is a texture in which a kind of hallucinatory hyperrealism expresses by negation the human ideals to which we are called to be reborn, if we do not want man to disappear definitively. Analysing the ways in which that pain is projected in the forms of this writing is the task of our investigation.

Keywords: human values, Nazism, fascism, rhetorical and metamorphic figures

1. Attori storici e attori retorici a confronto col dolore

Nel 1939 l'“*écrivain secret*”¹ André Suarès pubblica, per un numero limitato di cento esemplari fuori commercio, *En marge d'un livre*², inizialmente pensato ed elaborato come postfazione al volume *Vues sur l'Europe*³. Si tratta di uno scritto ingombrante e pericoloso in cui l'autore sferra un attacco durissimo contro gli eventi che stanno distruggendo i valori umani. Egli, in proposito, scrive: “C'est en octobre 1935 que le cancer de l'Europe a lancé sa première vague de destruction ; en mars 1936, qu'il a envahi l'Occident ; en mars 1938, qu'il s'est installé dans le foie de l'Europe ; et en mars 1939, il le dévore.”⁴. Dal momento in cui pubblica questo saggio, lo scrittore comincia a spiare per il diritto di aver proclamato ciò che pensava: era sempre più un uomo rassegnato e isolato⁵. Ciò nonostante, e forse proprio per questo, quello che lo caratterizzava era lo spirito profetico⁶.

¹ Y.-A. Favre, *Présentation*, in AA.VV., *Le Colloque André Suarès*, Cahiers du 20^e siècle, n. 8, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 5.

² Nel nostro lavoro si farà riferimento allo scritto inserito, per la prima volta, nella raccolta di testi politici a cura di Jean Barsacq nel volume André Suarès, dal titolo *Contre le totalitarisme*. Si veda *sub nota* n. 4.

³ *Vues sur l'Europe*, di taglio squisitamente politico, veniva dato alle stampe – presso la casa editrice Grasset – in quello stesso anno, il 1939. La postfazione che accompagnava questo volume fu ritenuta, per quei tempi, eccessivamente compromettente e, pertanto, si decise di escluderla. Ci permettiamo di richiamare qui il lavoro di Paola Cattani che, a proposito degli studi di Suarès sull'Europa, ricostruisce l'originaria ispirazione europeista dell'autore: «Ses “Vues d'Europe” reprennent [...] un texte bien plus ancien, écrit entre 1894 et 1898 et intitulé “Le principe européen”, dont les notes couvrent les pages d'un carnet inédit conservé à la Bibliothèque Doucet.», P. Cattani, *Le règne de l'esprit à l'aube du XX^e siècle : engagement européen et critique littéraire chez André Suarès*, in «*Rivista di Letteratura moderna e comparate*», 2/2011, p. 164.

⁴ A. Suarès, *En marge d'un livre*, in A. Suarès, *Contre le totalitarisme. Textes politiques (1920-1948)*, Préface de S. Barsacq, Collection «le goût des idées» dirigée par J.-C. Zylberstein, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 77.

⁵ In una lettera del 3 marzo 1941, inedita, Suarès scrive all'incisore Louis Jou: «J'ai vu arriver la catastrophe ; j'en ai annoncé la menace depuis quinze ans ; et dès 1939, j'ai crié : l'enfer s'arme, l'enfer est prêt ; prenez garde à la ruée de l'enfer. On m'a hué là-dessus, on m'a injurié et menacé. Les lecteurs de la NRF se sont désabonnés, si on ne me désavouait pas. En 35, aux deux pôles de l'opinion, la NRF et *Le Jour* ont refusé mes articles. Je connais le désespoir de la Pauvre Cassandre», C. Liger, *Suarès politique*, in AA.VV., *Le Colloque André Suarès*, *op. cit.*, p. 30. Nel 1942 Suarès «figure sur la liste Otto, liste des livres interdits à la vente par l'occupant allemand avec la passive complicité des syndicats d'éditeurs français.», *ivi*, p. 29.

⁶ M. Drouin, *André Suarès ou l'esprit prophétique*, in AA.VV., *Le Colloque André Suarès*, *op. cit.*, p. 107.

Suarès scrive un vero e proprio pamphlet: teso, concentrato, artigianale, violento. Egli, sapendo del pericolo che corre⁷ e quasi a proteggersi, dedica questo suo scritto a Jean Paulhan⁸.

Si tratta di un testo in cui la fascinazione stilistica potrebbe oscurare i fili della sapiente grammatica che ne sono la matrice. Possiamo, infatti, distinguere una struttura morfo-sintattica, una semantica e una ideale, che attraversano contemporaneamente tre strati: uno strato storico (costituito di avvenimenti in successione), uno antropologico (fatto di tempi più lunghi e densi⁹) e uno biblico-teologico (articolato in intuizioni umanistiche e spirituali). Ma, per capire le movenze di questo scritto, dobbiamo fare riferimento prima di tutto a una quarta istanza, alla linfa motivazionale che è alla sua origine. È Suarès stesso a metterci sull'avviso. Per capire il suo testo, bisognerà partire non dalle forme indignate in cui si esprime, ma dal dolore che in queste forme si dà. Il dolore costituisce, per così dire, il ponte di passaggio fra la struttura ideale vagheggiata (il mondo dei valori umani) e la struttura morfo-sintattica e semantica chiamata ad esprimerla. Ne nasce una tessitura in cui una sorta di iperrealismo allucinatorio esprime per negazione gli ideali umani ai quali siamo chiamati a rinascere, se non vogliamo che l'uomo definitivamente scompaia. Analizzare i modi in cui quel dolore si è proiettato nelle forme di questo scritto è il compito della nostra indagine.

Il testo di Suarès può essere meglio compreso se lo si guarda come l'apologo – il drammatico apologo – di un incontro: un incontro fra

⁷ Si legga questo pensiero di Suarès, posto come esergo alla prefazione di Jean Barsacq: «Je fais la guerre – mais aussi je me la fais.» (A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 7). Come dire che egli stesso era consapevole di stare facendo una guerra, non solo agli altri, per indicare un pericolo, ma anche a se stesso, per dominare una paura.

⁸ Sarà Jean Paulhan, suo editore alla NRF, a scrivergli: «Ne savez-vous pas que chacun de nous vous jalouse au fond et voudrait être vous, et avoir ce ton où pas un mot n'est usé, cette parole où chaque ton est puissant comme si vous n'aviez jamais encore parlé.» Si veda *Correspondance avec Jean Paulhan* : I. 1925-1940, édition d'Yves-Alain Favre, Paris, Gallimard, 1987; II. 1940-1948, présentation d'Yves-Alain Favre, Mortemart, Rougerie, 1992.

⁹ Suarès era perfettamente consapevole della differenza tra i tempi brevi e veloci (storicità evenemenziale, o anche cronachistica) e i tempi lunghi e lenti, che riguardano i caratteri dei popoli (storicità antropologica). Egli, per esempio, scrive: «On ne défait pas une civilisation en un jour, mais on peut l'altérer et la corrompre en cent fois moins de temps qu'il a fallu pour la produire et la porter à son point de perfection.», A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 70. La differenza fra i tempi rapidi degli avvenimenti e i tempi lunghi delle civiltà è qui limpidamente fotografata.

uno scrittore cresciuto nell'ideale dei sentimenti umani e tanti uomini, dai volti ben determinati, che questi ideali umani calpestano senza vergogna. Questo incontro, che si svolge nel contesto di una colpevole ignavia e di una stolta arrendevolezza, genera dolore e tristezza. Si sta parlando dell'epoca in cui stanno accadendo eventi pericolosi: nel 1924 la pubblicazione del *Mein Kampf* di Adolf Hitler, negli anni successivi la diffusione del movimento nazional-socialista e nel 1933 l'ascesa al potere di Hitler attraverso libere elezioni¹⁰. In che modo quegli ideali umani, passando per questo dolore, si trasformano? Si trasformano in un testo dalla violenza quasi allucinatoria, fatto di brevi frasi, di grandi contrasti, di idee accecanti, di figure retoriche, di personificazioni stilistiche, di grida. Jean Cassou ha osservato che la qualità di questa scrittura eguaglia in autorità ogni stile capace di esprimere l'atto di un creatore¹¹.

Una grande cattedrale di pensieri, svolti anche intorno all'umanesimo cristiano di Dostoevskij¹², si trasforma, così, in una esplosione di vetri frantumati. Sono i lacerti costituiti dalle innumerevoli frasi seminate e accostate nella narrazione.

Sarebbe, a nostro avviso, un errore vedere questo testo soltanto come un semplice flusso di impeti e imprecazioni. Esso va considerato, invece, in una sua tridimensionale volumetria, cioè nell'architettura sottile che in essa si incarna. In questa prospettiva, possono essere individuati, nella scrittura suaresiana, due piani: quello dei fatti storici contemporanei a cui si assiste e quello che si eleva, a una seconda potenza, come loro trasformazione in termini stilistici e letterari.

Si tratta di piani strettamente intrecciati, che non possono essere astrattamente separati, eppure sono importanti da discernere, per cogliere la tridimensionalità di un testo che, abbacinando il lettore, potrebbe non apparire a prima vista nella sua tessitura.

¹⁰ Sul punto si leggano le riflessioni di F. De Merolis, *André Suarès. Coscienza critica dell'Europa*, Ortona, Menabò, 2019 nei seguenti capitoli: «La preoccupante cultura tedesca» (pp. 32-34), «Considerazioni sulla guerra» (pp. 34-35), «Tempi di guerra. La Germania guerrafondaia» (pp. 69-72), «La condanna del nazifascismo» (pp. 140-143), «I Nazisti occupano Parigi» (pp. 151-152).

¹¹ J. Cassou, *André Suarès*, in AA.VV., *Le Colloque André Suarès*, op. cit., p. 7.

¹² C. Saggiomo, *Suarès sur Dostoïevski : un regard en quête de profondeur*, in «Cahiers internationaux de symbolisme», n. 158-159-160, 2021, pp. 197-228.

Quali sono i valori evocati? Gli ideali umani e cristiani (ma non manca una critica al comportamento della Chiesa cattolica, o meglio al suo pontefice). Quali sono le figure stilistiche impiegate? Sono certamente svariate, ma fra loro si affermano innanzitutto gli ossimori, le antifrasi, le iperboli e le personificazioni. Quali sono le figure retorico-pragmatiche messe in campo nel rapporto con il lettore? Sono le modalità a tratti iperrealistiche, a tratti allucinatorie, a tratti nascostamente profetiche intorno alla questione drammatica in gioco: l'avvenire dell'umanità.

Una tale architettura, realizzata attraverso continue invenzioni stilistiche, appare esprimersi attraverso una precisa strategia, discernibile secondo tre modalità: quella semantica, in cui i frequenti pensieri e apoteismi diffusi nel testo sono declinati secondo diverse tonalità; quella morfo-sintattica, in cui emerge la tecnica degli scontri e dei rovesciamenti; quella più strettamente retorica, in cui la strategia dei continui spaesamenti tesi a stupire, a colpire e a mobilitare, coinvolgono e corresponsabilizzano il lettore.

All'interno di questa rete è protagonista il dolore, attore nascosto, che si fa immediatamente indignazione e, infine, tristezza, domandandosi sull'avvenire. Questo dolore, regista nascosto sotto il tavolo come il nano gobbo di Benjamin, gioca a scacchi con le forme della propria indignazione e dell'altrui crudeltà.

Si tratta di un campo di battaglia in cui compaiono, per quanto riguarda il livello teologico-biblico, Assur, Nabucodonosor, la Bestia, l'Apocalisse; per quanto riguarda il livello storico, l'etnia tedesca, la complice sottomissione italiana, gli imperi, i Mongoli, Attila, Tamerlano; per quanto riguarda il tempo presente, il *Mein Kampf* di Adolf Hitler, le invasioni tedesche in terra europea, la guerra civile spagnola, l'illusoria pace di Monaco, i patti traditi, i giuramenti spergiurati, la costruzione del campo di Buchenwald (1937), la campagna antisemita, le prime leggi razziali.

In quali forme linguistiche questo dolore si traduce? Prenderemo in esame alcune modalità topiche, allo scopo di coglierne i contesti e le trasposizioni. Proviamo a scomporre il testo di Suarès, identificandovi alcune strutture che appaiono caratterizzarlo da cima a fondo.

Il saggio si presenta, come lo stesso autore dice, con alcune caratteristiche forti: è duro, nudo, puro, accecante. Si veda, anche solo dal

punto di vista strettamente fonico, il susseguirsi dei suoni acuti e scuri delle “y”, quello delle liquide “r” e delle sibilanti “s”, all’interno di un percorso strutturato in anafore ossessive e allitterazioni che aspirano a una fondamentale verità: “À son rang, un livre tel que celui-ci est un épisode dur et nu de la guerre sèche où nous sommes engagés contre la Bête, contre la violence, contre la perfidie de tous les mensonges. [capov.] Il importe à la vérité de se faire entendre. Plus elle est nue, plus elle est pure ; et plus elle est aveuglante.”¹³. La durezza della guerra esprime l’aridità di un campo che si incendia, bruciando l’umano.

Sono, qua e là, identificabili i valori, le verità etiche, a cui l’autore si ispira. Ne sono esempi gli ideali riconosciuti nella vita italiana. Egli scrive: “À cinq reprises, j’ai vécu en Italie. J’aime et j’admire ce pays, comme tout le monde : terre des petites villes qui en valent des grandes, riches en beaux objets, où l’art et la nature se marient comme l’orme à la vigne.”¹⁴. Si noti, nella crudezza di un testo così incendiario, la gentilezza del richiamo all’incontro coniugale fra il maschile olmo e la femminile vigna, corrispondente a un simmetrico incontro fra la maschile “art” e la femminile “nature”. Sono gli ideali di una vita umana sobria, relazionata, piena e laboriosa, che si svolge al livello delle piccole città e che Suarès vede anche nella Grecia e nella Francia.

Si impongono all’attenzione, intanto, alcune frasi topiche, di straordinaria intensità, fondate su accostamenti geniali e strani. Questo testo, pertanto, può aggrumarsi intorno ad alcune frasi che, costituendo il parafulmine dell’insieme, concentrano e illuminano il percorso complessivo.

Uno degli strumenti retorici del testo è il riferimento a un ricorrente bestiario metaforico, a vicende bibliche, a fenomeni biologici, viscerali e osceni. Si pensi ad alcune forme di bestiario: “les hyènes ont ce rire là, quand elles chantent à quatre voix leur hymne à Odin et à la charogne.”¹⁵. Si pensi ad alcuni riferimenti biblici: la dittatura sul mondo è nelle mani di Assur, poi impersonato da Tamerlano, Attila, e così via.

¹³ A. Suarès, *Vues sur l’Europe*, in André Suarès, *Contre le totalitarisme. Textes politiques* (1920-1948), cit., p. 67.

¹⁴ A. Suarès, *En marge d’un livre*, cit., p. 69.

¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

Nel mondo umano ogni tanto ritorna il confronto tra Giuditta e Oloferne¹⁶. Si pensi ad alcuni riferimenti biologici:

l'assassinat suivi du vomissement sur la Victime : voilà la morale du dément, et sur son ordre la méthode et les armes de l'Hitlérie¹⁷; Il y a tant de vanités dans ces parvenus du sceptre : ils appellent orgueil cette sueur de leur excrément¹⁸; Voilà près de deux mille ans que le grand visionnaire entre les Apôtres l'appelait la prostituée des sept collines : les collines sont nivelées, mais la prostituée est toujours là. Elle s'appuie à mille reptiles, qui sifflent, qui dardent un venin sordide et qui sont sa voix. La prostituée, qui est l'abjecte Rome, prend Paris pour l'homme malade.¹⁹

L'intero testo, lungi dall'essere soltanto una lunga invettiva, risulta costruito secondo i criteri di un ordito stilisticamente pensato. L'ira si fa visionariamente pensiero. In questa scrittura, grande mare aperto, è possibile accorgersi che navigano sempre gli stessi attori linguistici.

La scrittura suaresiana si rivela, così, un vero e proprio teatro linguistico, che del teatro ha la scena, i doppi piani, i fondali, i dialoghi, gli scontri, e persino gli spettatori: un teatro di figure retoriche, una folla di metafore, una fauna di uomini, una ressa di personaggi biblici che proiettano eventi del presente, una stratificazione di figure antiche che nel tempo si ripresentano a giro.

È qui riconoscibile, in realtà, una multiforme grammatica dell'invenzione. Vi individueremo tre strategie, due più strettamente appartenenti al profilo morfo-sintattico e una più strettamente appartenente al profilo semantico: una strategia degli antagonismi retorici, una strategia delle metamorfosi figurali, una strategia delle sentenziosità ben mirate.

2. La strategia degli antagonismi retorici

La tecnica impiegata è quella degli accostamenti fra opposti che generano corti circuiti. Lo schema è: un affiancamento di metafore con-

¹⁶ «Où sont Harmodius et Brutus, Judith et Déborah ? Le jour où il faut vivre avec Holopherne, la vertu de l'homme consiste à égorger Holopherne. Il est juste de lui rendre le mal qu'il a fait [...]», *ibid.*, p. 71.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹⁹ *Ibid.*, p. 94.

trastanti che produce scoppi di spaesamento (“a” è ora “b”, è ora “c”, ed è tutte e due). In questa strategia possono distinguersi la modalità dell’antagonismo in forma diretta (ossimoro) e quella dell’antagonismo in forma indiretta e diffusa. Della prima modalità, l’ossimoro diretto, fin troppo evidenti sono alcuni esempi (menaces bouffonnes²⁰, ordure omnipotente²¹, rire fin²², reptile roi²³). Per comprendere la seconda modalità, va premesso che le parole e le espressioni che dicono cose hanno un loro registro tonale, che ne esprime, nel regime dello stile, il grado di altezza o di bassezza, di nobiltà o di crudezza. In questo senso, ogni parola non è soltanto indicativa, ma evocativa: non solo si riferisce, cioè, a un referente ben individuato, ma evoca per associazioni libere un alveare di significati, graduabili secondo diverse tonalità. La diversità di registri tonali appare in termini di generi, di figure, di qualità, di lessici. Si comprende, così, come possano, in generale, individuarsi salti contrastivi non solo fra termini accostati (per esempio, buio luminoso per dire buio e luce insieme fusi), ma anche fra registri di parole che evocano associazioni nettamente contrastanti, come per esempio nell’accostare il vomito all’anima e gli escrementi a Dio. Tra anima e vomito non c’è contraddizione logica, ma tonale, e ciò può accadere anche tra intere proposizioni accostate. Per questa ragione, dalla rapidità con cui vengono messe in contatto espressioni dal registro diverso deriva una scala a saliscendi, costruita a balzi. La scelta preferenziale dello stile di Suarès è nettamente orientata in questa direzione. La sua scrittura è un *geyser*, che continuamente inventa nuovi incredibili giochi, sempre più imprevedibili e spaesanti, in cui si fanno luce, al tempo stesso, la fantasia, l’ira e il dolore che ne sono all’origine.

Esaminiamo, per esempio, queste due espressioni accostate. La prima è: “J’espère que le cancer est déjà mûr dans la gorge du dieu de *Mein Kampf*.”²⁴. Si esplori questo percorso, tutto costruito tonalmente a salti. La speranza, parola che ha una intrinseca tonalità positiva, qui ha per oggetto un cancro, parola evocante una tonalità negativa, la quale

²⁰ *Ibid.*, p. 79.

²¹ *Ibid.*, p. 89.

²² *Ibid.*, p. 78.

²³ *Ibid.*, p. 71.

²⁴ *Ibid.*, p. 78.

è, a sua volta, accostata a una parola tonalmente positiva che si esprime come maturazione. Questo cancro deve "maturare" nella gola del dio del *Mein Kampf*: espressione nella quale è coglibile il preciso effetto ossimorico nascosto. La proposizione che immediatamente segue è, non a caso, la sintesi e il coronamento della prima: "Bible contre bible, n'est-il pas vrai, illustre démon ?"²⁵. Ed è significativo, qui, che venga richiamato il diavolo, segno di divisione, per giunta sarcasticamente qualificato come illustre. Le due frasi in sequenza sono, così, costruite secondo progressivi antagonismi tonali e figurali.

Veniamo a un secondo esempio: "[Hitler] vomira son âme allemande sur le Décalogue"²⁶. Si guardino i tre generi di realtà che sono con queste parole toccati, tutti legati da salti: "vomitare l'anima" e "vomitare sul Decalogo". Occorre non fermarsi alla crudezza dell'espressione, per scoprirne – andando più a fondo – l'interna grammatica. È necessario, perciò, sottolineare come entrino fra loro in contatto i livelli simbolici, ognuno in contrasto con l'altro: il livello biologico (il vomito), quello spirituale (l'anima), quello religioso (il Decalogo). Ne nasce, attraverso il gioco dei dislivelli, un disprezzo al massimo grado contro ogni forma di blasfemia.

Veniamo a un terzo esempio. Parlando di Assur il sovrano, Suarès scrive: "[...] Assur se vantait sur les murs de Ninive, en longues inscriptions, de tapisser ses murailles avec la peau de six cent mille prisonniers écorchés vifs". E aggiunge: "Son roi s'est fait sculpter pour la gloire des siècles prenant plaisir, après son repas, à arracher de sa canne, en forme de trident, les yeux des captifs à genoux, les bras liés."²⁷. Si osservi la calcolata consecuzione fra le espressioni impiegate: da una parte Assur "se vantait de tapisser", come si farebbe arredando un salotto; dall'altra parte, l'ornamento di questo salotto è "la peau de six cent mille prisonniers écorchés vifs". Non solo. Assur è, da un lato, scultore che opera per la gloria dei secoli e, dall'altro, uno che ha piacere nello strappare col suo tridente gli occhi dei prigionieri. Questo tridente è, contemporaneamente, uno strumento di offesa e la forchetta per un lauto pasto di cui sono vittime i "captifs". Un eros dell'orrore si fa, attraverso mille

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibid.*, p. 91.

²⁷ *Ibid.*, p. 74.

sue forme, intimazione di pietà. Si tratta di una ipotiposi, realizzata con contrasti consumati in un'iperbole finale. Piacere e orrore convivono, così, in un unico effetto di stile.

Veniamo a un quarto esempio. Si guardi l'espressione: "Et Goering [...] hurlera son gros rire à la mort, en présidant à l'inauguration."²⁸ Il "gros rire" davanti alla morte esprime, anche in forma di allitterazione, una doppia blasfemia: ridere davanti alla tragicità e ridere davanti alla divinità. Si osservino, anche qui, tre livelli linguistico-semantic: il ridere, il lercio del "gros" e la solennità della morte. Gli ossimori costituiscono, per quanto celati, il fondamentale cemento costruttivo. Ciò, all'interno di una forma che è intensamente brachilogica, perché fondata sulla ricerca della massima brevità compatibile con una concentrazione di strati.

Veniamo a un quinto esempio: "il n'y a qu'un ennemi, qu'on poursuit d'une haine enragée, de menaces bouffonnes, et d'un mépris qui fait rire l'univers [...]"²⁹. La costruzione della frase è tutta pensata per opposizioni. Le minacce sono minacce di buffoni e degne di buffoni, e si tratta di un disprezzo che fa ridere. Il minaccioso è connotato dal buffonesco e il disprezzo dal ridicolo. La struttura del percorso linguistico è frastagliata da salti e contraddizioni.

Veniamo a un sesto esempio: "Il est juste de lui rendre [a Hitler] le mal qu'il a fait : si on le tue, on est un million de fois en reste de la créance qu'on a sur lui, en outrages, en vol et en assassinat."³⁰. Si tratta di una ipotiposi costruita interamente a sobbalzi: chi uccide, lungi dall'essere in colpa, cioè in debito, è ancora in credito verso l'ucciso. Uccidendolo, non salda ancora il suo credito, perché resta in credito milioni di volte. Ciò significa che, per soddisfare il suo credito, dovrebbe vedere risorgere milioni di volte l'ucciso per poterlo uccidere ancora. E resta in credito non solo sul piano di una pacificata giustizia, ma anche sul piano degli *outrages*, dei *vols*, dell'*assassinat*.

Veniamo a un settimo esempio: "Le droit allemand n'est pas rectiligne : il est courbe, brisé, il prend toutes les figures que l'intérêt alle-

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁹ *Ibid.*, p. 79.

³⁰ *Ibid.*, p. 71.

mand se donne.”³¹. Questo diritto è qualificato, a ben vedere, da tutto ciò che è contrario al diritto: l'esser curvo, l'essere *brisé*, l'assunzione di tutte le possibili forme imposte dall'interesse tedesco. Il diritto tedesco, in sostanza, è tutto fuorché diritto, eppur pretende di chiamarsi diritto³². Una tale mutevolezza è così radicale da investire la stessa geometria: “Ils n'ont pas encore osé dire qu'il y a une géométrie d'Odin et une arithmétique allemande ; mais ils le pensent.”³³. È come se la follia dell'onnipotenza si nascondesse dietro una paradossale timidezza che non osa dire ancora tutto quello che pensa. In questa prospettiva, l'interesse tedesco diventa, per propria decisione, la giustizia assoluta.

Veniamo a un ottavo e, per adesso, ultimo esempio: “*Mein Kampf*, ce décalogue de la Bête, inocule à tous les Allemands que seuls ils sont des hommes.”³⁴. In questa prospettiva, gli uomini sono solo i tedeschi. Il Decalogo è l'insieme dei comandamenti di Dio agli uomini, ma qui diventa l'insieme dei comandamenti della Bestia a coloro che al suo cospetto hanno cessato di essere uomini.

Come si vede, nella sua scrittura Suarès non lavora semplicemente con parole: lavora con i varchi e con gli abissi che si aprono fra esse. Lavora sulle loro differenze di potenziale, come in un immenso campo elettromagnetico. Trae, così, dall'accostamento fra le parole stesse, l'energia che l'accostamento sprigiona.

3. Una seconda strategia: la metamorfosi

La tecnica impiegata è quella della sovrapposizione di figure che si susseguono per trasmutazioni. Lo schema è: uno strato si sovrappone a un altro, costituendone una trasformazione (“a” diviene “b” e “b” diviene “c”, realizzando una sostanziale continuità). Anche in questa strategia possono distinguersi due forme: una metamorfosi per sostituzione e una metamorfosi per illusione. Nel modello degli antagonismi,

³¹ *Ibid.*, p. 78.

³² Michel Jarrety, riprendendo un passo di Suarès nel suo *Vues sur l'Europe*, scrive: “Tout le problème de la vie civilisée consiste à faire passer la force dans le droit” – et le drame de l'Europe, c'est que les démocraties se refusent à asseoir le droit sur la force, et laissent ainsi le champ libre à l'Italie et à l'Allemagne qui incarnent des forces sans droit.», M. Jarrety, cit., p. 177.

³³ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 79.

³⁴ *Ibid.*, p. 78.

gli opposti si compongono insieme restando opposti; nel modello delle metamorfosi, ogni strato si trasforma nello strato sovrastante, in una sostanziale omogeneità. Siamo spesso davanti, dal punto di vista stilistico e retorico, a due forme diverse di mostrificazione: nel caso degli antagonismi, una testa convive con molte altre, in un alveare di teste; nella seconda forma, una prima testa mostruosa si trasforma in una serie di innumerevoli altre.

Vediamo un esempio di metamorfosi per sostituzione (l'ente "a" è sostituito dall'ente "b", e questo dall'ente "c", e così via): "L'exécration Assur est le type de la Bête ; Tamerlan, les Mongols, et sous nos yeux la nazie d'Hitler, armée de la science, dressent la Bête de l'Apocalypse au-dessus de l'homme, dans la haine de Dieu."³⁵ Solo apparentemente siamo davanti a un caos di riferimenti. Si assiste, invece, a una stratificazione di figure che, partendo da quella biblica della Bestia, metamorficamente si trasformano in Assur, in Tamerlano, nei Mongoli, fino a Hitler e al suo movimento nazista. In Hitler si proiettano e si concentrano così, per trasformazione, tutte le figure precedenti. Ognuna è, in una perenne novellazione dell'orrore, la rappresentazione seriale di quella che la precede. Dentro la successione dei tempi vivono il potere del calpestamento e l'onnipotenza dell'assenza di pietà, fino a produrre la catastrofe di ogni umanità.

Vediamo qualche esempio di metamorfosi per illusione (l'ente "a" va a illusoriamente sostituire l'ente "b", e così via). Suarès, in uno dei vertici della sua invettiva, rivolgendosi a coloro che nella situazione degli anni Trenta hanno perso ogni senso critico, scrive:

Vous n'aviez pas le droit de fermer les yeux sur l'Europe et le monde, pour ne voir que Blum et Jouhaux, Moch et Zay, Duclos et Cachin, vos bistrots et vos électeurs ivrognes. Le club est votre église ; le bar, votre sanctuaire ; l'urne, votre ciboire ; le bulletin de vote, trempé dans la vinasse, votre eucharistie ; et le mastroquet, votre cathédrale.³⁶

Si presti attenzione a queste figure, tutte coinvolte in una metamorfosi. Per comprendere meglio questa fantasmagoria dell'illusione, ri-

³⁵ *Ibid.*, p. 76.

³⁶ *Ibid.*, p. 72.

chiameremmo qui un passaggio del *Don Chisciotte*, certamente a Suarès ben noto, dal momento che se ne era tematicamente e criticamente occupato³⁷. In quest'opera del Cervantes, il cavaliere dalla trista figura, caricaturando il senso volgare, afferma che ciò che per gli altri è la bacinella del barbiere è, in realtà, l'elmo di Mambrino. Si tratta di un passo in cui Cervantes sta mostrando quanta capacità metamorfica inconsciamente operi nella mente degli uomini e quanta drammatica ironia si possa fare sull'illusione per cui una semplice bacinella appaia come un solenne elmo di eroe. Nel *Don Chisciotte* avviene certamente un rovesciamento fra l'illusione e la realtà, nel senso che è l'illusione a essere realtà. Qui, nel testo di Suarès, accade l'inverso. E, in particolare, si assiste a due eventi: da un lato il rovesciamento del Don Chisciotte (dal tono eroico a quello satanico) e, dall'altro lato, l'azione del dolore che, facendosi sdegno, si trasforma in energia crivellatrice. Siamo nella drammatica situazione degli anni Trenta, in un momento in cui collettivamente – per tragedia comune – un club diventa una chiesa, un bar un santuario, un'urna elettorale un ciborio, una scheda elettorale una eucarestia, un mastroquet una cattedrale. Qui la forza della fantasia si è messa al servizio di un dolore che si è fatto sdegno, rendendo l'ironia sarcasmo e la rabbia l'apertura a una apocalisse terminale.

Osserviamo più analiticamente, a rallentatore, questo passaggio. Don Chisciotte pensa non che per lui la bacinella del barbiere si trasformi nell'elmo di Mambrino. Egli pensa, al contrario, che la bacinella è il vero elmo di Mambrino e che sia l'uomo volgare a trasformare l'elmo in bacinella. L'uomo eroico vede ciò che è; l'uomo volgare lo trasforma nella cosa vile che non è. In Cervantes abbiamo l'opposizione fra l'uomo eroico e l'uomo volgare; in Suarès l'opposizione fra l'uomo satanico e l'uomo restato umano. Suarès pensa non che il santuario sia un bar, ma che l'uomo satanico vede un bar come un santuario, mentre l'uomo veramente umano vede trasformarsi un bar in un santuario. Nel primo caso si vede l'ironia di Cervantes che parla attraverso Don Chisciotte; nel secondo caso, si vede il sarcasmo di Suarès che trasforma l'orrore di una follia in una tragica caricatura della realtà. Siamo davanti a un

³⁷ A. Suarès, *Cervantès*, Paris, Émile-Paul, 1916; e A. Suarès, *Trois grands vivants. Cervantès, Tolstoï, Baudelaire*, Paris, Grasset, 1937.

doppio rovesciamento, in cui ciò che ci viene presentata è, attraverso un'illusione, la devastazione di ogni forma di umanità.

Vediamo un altro esempio, ancora fondato sulla potenza dell'illusione: "On ne traite jamais d'égal à égal avec cette engeance : de là, qu'elle ne vous permet rien, et se croit tout permis. Tout ce qui l'effleure est un crime inexpiable ; mais tous les crimes qu'ils [i tedeschi] entassent est œuvre pie."³⁸ Nella follia visionaria di chi si libera da ogni legame, il proibito si trasforma in permesso e il crimine in opera di pietà. Suarès ne è perfettamente consapevole e scrive: "Les mots même perdent leur sens. Ils [i tedeschi] inventent un droit, qui n'est droit que pour eux : un droit allemand, lequel n'a rien à voir avec le droit humain."³⁹ Non siamo davanti a mere percezioni soggettive, ma a metamorfosi visionarie che hanno effetto reale, perché spingono all'azione: un mondo di illusioni che è in realtà un mondo di simulazioni. Quando l'illusione è creata da un'intenzione malvagia, si è davanti a una simulazione. La vera prepotenza è imporre una illusione come realtà.

Veniamo a ciò che Suarès dice del popolo tedesco:

[...] il a son code : le couteau ; ses preuves, le canon. Cent mille assassins allemands sont la justice absolue, quand elle s'exerce sur un seul juste qui n'a pas le bonheur et le privilège d'être issu du sperme immonde à qui l'on doit Ludendorff, Hitler, Streicher, Goebbels et Troppmann.⁴⁰

Il mondo del folle omicida è un mondo di trasformazioni. Appaiono trasformazioni in sequenza gli stessi nomi dei criminali enumerati, come se ognuno fosse la copia metamorfica dell'altro.

In conclusione, possiamo ribadire che l'intera invettiva di Suarès, manovrando linguisticamente la tecnica metamorfica, la impiega secondo due linee: quella per sostituzione, per la quale dalla Bestia biblica si arriva a Hitler, e quella per illusione, che, travestendo l'ingiustizia da giustizia, cerca di nascondere l'orrore nascente dall'assenza di pietà. È, nel primo caso, l'identificazione di Satana con Hitler e, nel secondo caso, il tragico trionfo della illusione come simulazione.

³⁸ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 78.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 78-79.

4. Una terza strategia: la sentenziosità

La tecnica impiegata è quella di far emergere, attraverso scontri fra proposizioni, una sentenziosità, anche inedita e ardita. Suarès, traendo forza dalla sterminata massa linguistica da lui messa in campo, appare – attraverso metafore, metonimie, sineddoci, paronomasie, allitterazioni, anafore, figure di *adynaton*, iperboli, antifrasi, ipallagi, iperbati, anacoluti, personificazioni, sarcasmi, calembours – spremere, quasi strizzare questa massa, per farne colare pensieri e sentenze: per ricordare, per condannare, per profetizzare. Dalla compressione di proposizioni in sequenza sgorgano espressioni sapienziali (“a”, comprimendosi con “b”, genera “c”). Anche in questa modalità distingueremo alcune forme: una fatta di giudizi su strutture politiche, legata al carattere di Stati e città; un'altra fatta di giudizi su personaggi storici, legata a figure di ogni tempo; una terza fatta su strutture antropologiche, che esprimono etnie su tempi lunghi. Si tratta di giudizi molto frequentemente connessi alla metaforica di un variegato bestiario, costituito di ricorrenti esemplari.

Queste forme sentenziose, che in alcuni casi diventano veri apoftegmi, presentano una particolare icasticità, spesso caratterizzata da profili brevi e concisi. Vediamone alcuni esempi.

L'esperienza della storia mostra il volto di Stati e città: “Les villes trop peuplées sont les nids de la laideur morale et de la violence : la corruption politique y pullule et y triomphe : là, plus le gouvernement est bas, plus il a d'effet ; plus il ment, plus il est cru.”⁴¹. Intanto, lo sguardo dell'autore, andando ancora oltre, si concentra sul popolo: “il faut que le peuple esclave paie sa servilité de sa bassesse ou de son sang.”⁴². E qualche rigo prima: “La dictature est le régime de la violence, tempérée par la catastrophe.”⁴³. Si tratta di un'espressione che ha natali antichi. Secondo l'attribuzione di alcuni, il conte Ernst zu Münster definì la Costituzione russa come un regime di “assolutismo temperato dall'assassinio”⁴⁴.

⁴¹ *Ibid.*, p. 70.

⁴² *Ibid.*, p. 75.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Si veda, in proposito, N. N. Taleb, *Rischiare grosso: L'importanza di metterci la faccia nella vita di tutti i giorni*, Milano, Il Saggiatore, 2018.

Si tratta di un'esperienza di sguardo che arriva fino allo choc di un'improvvisa auto-consapevolezza: "J'ai regardé, j'ai vu et j'ai compris."⁴⁵ Siamo davanti alla puntuale trasposizione delle parole pronunciate da Cesare per la sua vicenda politica, celebri per la loro brevità: "veni, vidi, vici"⁴⁶. Così come è fulmineo il giudizio di Cesare, si presenta fulmineo, in Suarès, l'atto di consapevolezza di colui che ha capito.

Veniamo ad alcuni giudizi storici, accompagnati o no da riferimenti a un bestiario perfino geneticamente modificato. Ne ricordiamo solo piccoli stralci: "[...] l'empereur est à Berlin, et il a nom Barberousse."⁴⁷. E si legga: "Staline est un monstre ; mais le Mussolin et le dément de Berchtesgaden sont deux monstres aussi. Ils sont pires, étant nos voisins."⁴⁸. E ancora: gli uomini di Hitler, già precedentemente denominati coccodrilli in uniforme, "ont l'impudence morale du pithèque ; toute la lâcheté du chacal en bandes et du crocodile. Ils font une espèce atroce entre le reptile de la préhistoire et le singe carnassier. Leur chef est le gorille fils d'Odin en personne."⁴⁹. Da queste stranianti figurazioni emerge, a un certo punto, anche un guizzo di icastico sarcasmo: "On tient la preuve que l'homme descend du singe."⁵⁰. La sentenza è, a questo punto, netta: "On ne peut pas plus croire aux reptiles de Rome qu'aux gorilles de Berlin."⁵¹. Viene, per questa strada, confermato il giudizio di base: "L'Allemand d'Odin, Hitler, est l'Antéchrist, l'ennemi satanique de Jésus-Christ. D'ailleurs, il ne le nie pas."⁵².

Si guardi a questa frase, solo apparentemente semplice e pittoresca, nella quale, invece, sono riconoscibili più strati: "Hitler lève son petit nez de furet, qui flaire le sang innocent."⁵³. Nella parola furetto, in realtà, è individuabile una sapiente sovrapposizione di significati: da un lato il furetto, che è un animale carnivoro; dall'altro lato, si tratta di una evidente allusione al titolo di führer, di cui Hitler si è fregiato. Siamo

⁴⁵ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 76.

⁴⁶ «Venni, vidi, vinsi».

⁴⁷ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 71.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibid.*, p. 80.

⁵² *Ibid.*, p. 79.

⁵³ *Ibid.*, p. 90.

collocati davanti a un vorace carnivoro che fa da condottiero. Qui l'aggettivo "piccolo" funge da falso vezzeggiativo per esprimere un sarcasmo dedicato alla sua ferocia. E si guardi all'espressione "flaire le sang innocent". Il sangue e il suo essere "innocent" non stanno sullo stesso piano, nel senso che l'innocenza è un ulteriore spaesamento rispetto al suo essere sangue fiutato. Quello speciale carnivoro non lo fiuta solo come sangue, ma come sangue innocente. Ci viene suggerito di pensare che, se quel sangue non fosse innocente, non lo fiuterebbe neppure. Egli non deve solo cibarsi: deve cibarsi di quella innocenza, per esprimere fino in fondo la sua satanità. Più della fame opera la malvagità.

Si presti attenzione a questa – gustosa e amara – arlecchinata di forme, fatta di etnie, di prostituzioni e di bestialità:

La serve qui se prostitue à tout et à tous, aux gorilles du Nord, aux déments de l'Islam germanique, aux Hongres, aux Polkas, à tous les crocodiles, s'agenouille partout devant la Bête : elle accepte tout, pour qu'on lui cède un membre de la France, sur un coin de la cheminée, "pour son petit bénéfice". Son prince, le prolétaire à fez et à faisceaux, a tout réglé chez la Louve, jusqu'à ce détail-là.⁵⁴

Tutte le enumerazioni faunistiche ed etniche convergono, attraverso calibrate allusioni oscene (per esempio al "membro"), verso una bestia che diventa una suppellettile da ornamento.

Guardiamo ancora a questa affermazione sul *Mein Kampf* di Hitler che, epigrafe su epigrafe, si pone come una sorta di epigrafe al quadrato: "Ce livre [il libro di Suarès] est tout simplement la réponse du plus profond mépris et de l'âme humaine à la bible des gorilles qui s'appelle *Mein Kampf*."⁵⁵

Suarès rincarerà, poi, ancor più la dose: "Il ne suffit pas de mépriser les reptiles ; et il est absurde ou ridicule de vouloir les charmer."⁵⁶. Come dire: non si possono incantare questi serpenti, dal momento che il loro mestiere è proprio quello di incantare noi.

Si vedano, inoltre, le enumerazioni qualificative che senza tregua si susseguono: "C'est depuis ce temps-là qu'ils [i due mostri dell'Asse]

⁵⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁵ A. Suarès, *Vues sur l'Europe*, cit., p. 68.

⁵⁶ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 80.

ont pris l'habitude toujours facile de hurler, d'écumer, de jeter leurs bottes sur la table, de tout obtenir par la menace, de lâcher leurs chacals de la presse et tous leurs reptiles."⁵⁷ La sintesi è: la bibbia del gorilla è il *Mein Kampf*. L'accostamento tra il livello religioso e il livello politico concisamente esprime uno smagliante sarcasmo.

Si pensi, infine, ad alcune formulazioni di carattere antropologico. Parlando del popolo tedesco, Suarès scrive: "on ne négocie pas avec l'assassin : on l'abat, on l'exécute, ou on est assassiné."⁵⁸ E in seguito aggiungerà: "L'Europe respirait, elle avait la paix pour cinquante ans. Et on n'eût pas eu la guerre d'Espagne. Il y a des heures qui engagent l'avenir des siècles."⁵⁹ L'autore ci sta dicendo che dentro le decisioni sbagliate di oggi possono concentrarsi i secoli di domani. La pace "se fera sans qu'on pense à la faire."⁶⁰ Si fa, evidentemente, un indiretto e polemico riferimento alla sciagurata conferenza di pace di Monaco (1938), nella quale le nazioni occidentali credevano di realizzare la pace con Hitler e invece gli spianarono la strada per la prosecuzione della guerra. E intanto, parlando del fascismo e degli italiani, Suarès scrive: "l'injure et la menace sont la vérité des esclaves, sitôt affranchis : qu'ils se croient les plus forts ou, sans le croire, qu'ils se vantent de l'être : c'est alors qu'ils comptent, pour trahir la France, sur l'Allemagne qu'ils ont trahie. [...]"⁶¹. Come dire che coloro che hanno lo spirito da schiavi, se sono troppo precocemente liberati, stoltamente si sfogano con ingiurie e minacce.

Il pamphlet di Suarès è, come si vede, popolato di gorilla e di rettili: quasi in ogni pagina ne imperversa qualcuno. Si tratta, in generale, di una struttura stilistica costruita a balzi e a sovrapposizioni, a pieni e a vuoti, a picchi e a dirupi, come in un percorso di montagne russe. Suarès vuole sferrare un pugno nello stomaco ai lettori ignavi perché possano non rimanere indifferenti davanti a ciò che accade. Li sta scongiurando di essere indignati.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁶¹ *Ibidem*.

Ripensando, a questo punto, alle tre tecniche impiegate da Suarès per governare il suo materiale linguistico (gli antagonismi, le metamorfosi, le sentenziosità), ci sembra appropriato cogliere, nella vicenda intellettuale suaresiana, un profilo specifico. Proprio in quegli stessi anni, gli anni Trenta, il nostro autore aveva concentrato la sua attenzione sulle possibili comparazioni tra Cervantes, Baudelaire e Tolstoj⁶². Si trattava di modi diversi di affrontare il male del mondo. Cervantes lo faceva con drammatica ironia, attraverso l'incantesimo dell'illusione, incarnata dal Don Chisciotte; Baudelaire lo faceva cogliendo le ipocrisie che, attraverso mille contraddizioni, accomunavano il mondo, i lettori e il poeta stesso; Tolstoj lo faceva attraverso forme di sapienzialità cristiana capaci di rispondere al dolore. Le tre strategie dell'invettiva suaresiana sembrano corrispondere, per molti versi, a questi modi di guardare e di trattare il mondo: in Cervantes la modalità metamorfica, in Baudelaire quella contrastiva, in Tolstoj quella sentenziosa.

5. L'ultima scena: il dolore, la Nemesis e la catastrofe finale

Appaiono, in questa scrittura, eventi linguistici in cui antagonisticità, metamorficità e sentenziosità si fondono. Si guardi, per esempio, a come la figura dell'iperbole, da Suarès più volte praticata, costituisca lo sbocco finale delle molte figure retoriche precedenti:

Le même mensonge a conduit les trois monstres prolétaires en Espagne. Pour le Russe, il s'est agi de semer la révolution sanglante en Occident. Pour l'Italien et l'Allemand, de s'ouvrir une autre route à l'invasion et au démembrement de la France. Même dessein et même méthode. Ils ne défendent rien ; ils n'ont ni plan ni propos idéal : leur seule raison est le vol, l'assassinat et toutes les sortes de rapine. La guerre est le seul moyen, comme dans la forêt de l'instinct, depuis cent mille siècles. Car, telle est la loi de la Bête.⁶³

Centomila secoli sono, a rigore, dieci milioni di anni. Si tratta di una evidente iperbole. Ma è una iperbole che intende esprimere, più che il tempo, la straordinaria forza del dolore da cui emerge. La smisuratezza

⁶² Cfr. A. Suarès, *Trois grands vivants. Cervantès, Tolstoï, Baudelaire*, cit.

⁶³ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 87. Significativa è, in proposito, la comparazione svolta da R. Schor, *Identité fasciste, identité latine, identité européenne : le regard des intellectuels français de l'entre-deux-guerres*, «Cahiers de la Méditerranée», [en ligne], n. 95, 2017.

dei tempi è solo l'espressione traslocata della smisuratezza del dolore. Si tratta di una iperbole che costituisce la naturale proiezione di tutto ciò che è stato scritto immediatamente prima, quando si sono presentati insieme i contrasti tra le figure, la loro metamorfica sovrapponibilità e la semantica del pensiero che ne scaturiva.

Si veda ancora:

un homme isolé qui vole et qui tue est un assassin ; mais un monstre de laideur et de bêtise, d'orgueil stupide et de brutalité, s'il consomme la mort de dix millions d'êtres vivants, et la ruine de vingt siècles dans les pays les plus policés du monde, cette brute fatale se donne pour un héros, il croit l'être ;⁶⁴

Appaiono qui contemporaneamente, all'interno di un'unica iperbole, l'antagonisticità, la metamorficità e la sentenziosità.

Il testo di Suarès è un lungo treno di metafore contrastanti che, correndo a balzi su una stratificazione metamorfica, mira a colpire un unico bersaglio, la Bestia, per spalancare, attraverso le forme sentenziose che ne sgorgano, un possibile varco di fuga per l'umanità. Si assiste come alla strategia di chi, attraverso lo sforzo con cui curva l'arco, vi concentri la massima energia per centrare il bersaglio.

Il dolore ha mobilitato, lungo questa strada, una immensa indignazione che si è fatta una smisurata invettiva, facendo sedimentare alla fine un deserto di tristezza. Un unico collante è rimasto: il dolore.

Torniamo all'origine del nostro discorso. Che cosa intendeva dire Suarès, quando all'inizio del suo pamphlet ha affermato che nel suo testo debba trovarsi, molto più che indignazione, dolore e che, anzi, chi vi trovasse solo indignazione non lo comprenderebbe affatto? Suarès sa bene quel che dice. Tutte le figure retoriche da lui mobilitate sono, innanzitutto, pezzi di dolore. Siamo davanti a un tragico Don Chisciotte che nasconde sotto la violenza del testo una sofferenza senza fine⁶⁵:

⁶⁴ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., pp. 87-88.

⁶⁵ Scrive bene Robert Parienté quando afferma che «ce Don Chisciotte, qui combat l'injustice, qui s'attaque à des géants inhumains, avec des armes dérisoires, n'est pas que Cervantès : ce porteur d'idéal, c'est aussi Suarès, qui pourfend l'envahisseur allemand dans ses articles... Sa volonté, son ardeur à se battre sont telles que le monde est incapable de le comprendre.», R. Parienté, *Avant-propos*, in André Suarès, *Idées et Visions*, Paris, Laffont, 2002, p. 621.

una sofferenza che si è fatta figure. Perché dolore più che indignazione? Perché il nostro autore non si sente semplicemente la voce di un uomo singolo, adirato che si eleva a difesa degli inermi, ma si sente, piuttosto, il grido di una intera umanità che, affranta, chiede salvezza nella propria esistenza storica. Tutto questo, nel testo suaresiano, si è fatto lingua, metafore e stile. In altri termini, questo saggio è il dolore proseguito con altri mezzi.

Ma Suarès, forse, nel parlare della sua scrittura, ci sta dicendo anche altro. Ci sta raccontando in forma implicita la matrice complessa della sua ispirazione, che potremmo riassumere così: una forza emozionale, che nasce dal dolore; la potenza di una fantasia, che inventa figure; l'acutezza di una intelligenza, che si fa analisi e profezia; l'energia di una espressione comunicante, che si fa impatto duro con lo spirito di chi ascolta. Si tratta di quattro matrici che, nascendo l'una dall'altra, si intrecciano così: la forza emozionale mette in scena antagonismi retorici; la fantasia produce metamorfosi; l'intelligenza genera capacità di capire e profetizzare; l'energia espressiva agisce – empaticamente e pragmaticamente – sull'interiorità del lettore.

Ma proprio in questi passaggi, in cui un'energia si fa lingua e stile, possono a nostro avviso riconoscersi i tratti di un'originale tendenza alla brachilogicità. Negli ultimi decenni, come è noto, si sta imponendo una nuova brachilogia, intesa come ripensamento di questo antico modello retorico. Elaborando questa teoria, Mansour M'henni ha individuato cinque tratti essenziali: la *brièveté*, la *concision*, la *petitesse*, la *minorité*, la *micro-structuralité*⁶⁶. Il testo di Suarès, per quanto espresso in un lungo pamphlet, è breve, conciso, efficace. Si tratta, però, di caratteristiche declinate tutte in modo originale: la sua *brièveté* è il particolare modo con cui egli affianca senza mediazione gli opposti; la *concision* è il particolare modo con cui egli concentra gli strati; la *petitesse* e la *mi-*

⁶⁶ M. M'henni, *Le retour de Socrate. Introduction à la nouvelle brachylogie*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 78 ss. Ci permettiamo di indicare in questa sede anche una delle recenti pubblicazioni che raccoglie gli Atti di un Convegno internazionale organizzato dall'Università Parthenope di Napoli e dal gruppo di ricerca Brachylogie-Italie: «Conversations. La Revue des Etudes Brachylogiques», sous la direction de M. Mansour M'henni et M. G. Petrillo, n. 8 Spécial, Actes du Colloque International : *Entre-deux et Nouvelle Brachylogie. Convergences et divergences de deux concepts*, Naples, Université de Naples Parthenope 17-18 mai 2018, Second semestre 2019.

cro-structuralité sono i modi con cui egli condensa il grande nel piccolo; la *minorité* è il particolare modo con cui egli carica il piccolo di una intensità esplosiva ed espansiva, facendolo dilatare fino all'immenso. Sono i connotati di uno stile incendiario in cui un'anima soffre e brucia, mirando a coinvolgere tutti in una fiamma che non si consuma.

Che cosa la *Nouvelle Brachylogie* vuole mettere in luce? Essa, invece di intendere la *brachylogie* come una mera figura retorica, ne fa invece, ispirandosi a Socrate, una vera e propria visione del mondo, costruita intorno a *une éthique appropriée*. In una tale visione del mondo l'elemento dominante consiste in uno spirito di conversazione che, propiziando un permanente dialogo fra le persone, istituisce una democrazia non viziata né da demagogia, né da forme di tirannia della maggioranza, né da forme di manipolazione oratoria. Una tale brachilogia perciò, lungi dall'essere una semplice forma retorica, è uno stile etico: fatto di dialogo, di rigore e di serietà.

Suarès mette a confronto il rigore di uno stile etico con un mondo uscito dai cardini. Ne nasce il tumulto di uno stile che può presentarsi, a tratti, come una grande disperazione. Eppure, in questo febbrile stato d'animo non manca una segreta invocazione di pietà. Si sta parlando della *pietas* degli antichi, come senso del religioso e dell'umano, nei confronti degli uomini e di Dio.

Prima di arrivare alla pietà, però, occorre ancora un ultimo passo, un ultimo – quasi maieutico – sforzo. C'è un prezzo da scontare. È quello da pagare alla Nemesis, alla vendetta, a quella Hybris che punisce se stessa, costituendo la sua propria condanna finale. Il modo in cui Suarès rappresenta la Nemesis è così articolato da meritare un'autonoma trattazione. Una delle sue migliori rappresentazioni può ravvisarsi in questo passo:

Peut-être le génie grec ne s'est-il jamais exprimé par un plus beau symbole ; et il n'en est pas un qui le sépare plus profondément de la nature allemande. Némésis accompagne la pensée grecque comme l'ombre qui, doublant la lumière, relie fatalement le monde humain à la sphère des dieux. Némésis est présente chez les Hellènes dans tout le temps de la liberté grecque et ne s'en efface que pour disparaître avec elle. [capov.] Némésis est la vengeance invisible et fatale que Zeus, le père des dieux, tire de l'homme qui l'offense. L'orgueil violent est la pire offense que l'homme puisse faire aux dieux et la plus contraire à la raison.⁶⁷

⁶⁷ A. Suarès, *En marge d'un livre*, cit., p. 102.

Qui Suarès rivela il modello a cui si ispira per passare dalla catastrofe alla liberazione. Il male può essere la forza più forte di tutte, ma poi perisce, prima o poi, per le sue interne contraddizioni: "Zeus le Père, loin de retenir le monstre sur la pente, l'y pousse ; il le presse de poursuivre ; il allume dans cette conscience gangrenée la rage de passer en tout la mesure du mal, et la mesure même de la démesure."⁶⁸ La catastrofe apre, per interna contraddizione, la verità che nelle cose che implodono era nascosta.

Della verità attesa Suarès cerca forme di espressione, non solo nel pensiero, ma nel materiale linguistico stesso, che, creando infinite contraddizioni e metamorfosi, apre alla fine uno spazio alla luce. Potremmo dire che ciò che Zeus fa, con il malfattore che non ha limiti, Suarès lo fa con le metafore della sua scrittura: portarle al massimo contrasto per aprirne nuove forme di rivelazione. Ciò che la Nemese fa nelle cose umane, lo stile di Suarès fa, attraverso una sua brachilogia, nelle cose dello stile.

Secondo la sua inesorabile legge, la Vendetta – la Nemese – si abatterà anche su Assur: "Toujours Assur sera vaincu ; et on tapissera de sa peau les murs de Ninive, qu'il a tendus hier des peaux écorchées des peuples conquis."⁶⁹ Come Assur foderà le mura di pelli umane, della sua pelle saranno foderate le sue mura. Si dà qui una puntuale simmetria nel rovesciamento tra fattori semantici e fattori linguistici. Il soggetto attivo diventa il soggetto passivo, il produttore diventa il suo prodotto, il responsabile diventa la vittima di sé. Siamo davanti a un contrappasso di potenza dantesca. In Hitler sono concentrate tutte le figure del passato:

Tu n'as pas expié, Assur ; tu n'as pas fini d'expier. Ni toi, Tamerlan, ni toi, Attila, le premier et le second du nom : car c'est le même : Atla, Itler. Non, dément abject d'Allemagne, tout n'est pas fini pour toi, ni pour les autres, tous les chacals et les gorilles, les reptiles de Rome, les Gaydas arabes et toute la faune esclave des empereurs.⁷⁰

La concentrazione di dolore, esprimendosi nell'indignazione più cruda, non trascura, qui, il gioco di parole, il calembour sarcastico *Atla/Hitler*. Come accade quando un uomo, dilaniato dal dolore, resta da solo a giocare con i pezzi di umanità che gli sono residuati.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 74.

Osserviamo un'ultima metamorfosi, che ha una sua geniale icasticità. Ci riferiamo al modo con cui Suarès trasforma le parole di Gesù nell'ultima cena. Siamo come davanti a una tragica transustanziazione, in cui risuonano, contemporaneamente, il sarcasmo, la blasfemia e la verità. Così come Gesù disse ai suoi discepoli "Prendete e mangiate, questo è il mio corpo", e così come disse "Prendete e bevete, questo è il mio sangue", Suarès – all'inverso – dice a ogni assatanato: "Bois et mange les poisons dont elles [le viscere] sont pleines. Repais-toi de ta méchanceté et de ton stupide néant."⁷¹ Domandiamoci: in una tragedia così grande, esiste una possibile via d'uscita?

Come è noto Don Chisciotte dice a Sancio: "dove una porta si serra, un'altra se ne apre"⁷². In questo scritto di Suarès sembra accadere un'analoga cosa. Nel momento in cui con l'avvento della Bestia si serra la porta a ogni umanità, forse può aprirsene un'altra: quella dell'avvento di una nuova umanità. Lo sforzo del Sisifo contemporaneo, come sapeva a suo modo Camus, è quello di dover sempre di nuovo trasformare, senza mai rassegnarsi, un santuario di bestemmie in luogo di preghiera e l'orrore in atti di pietà. Il dolore e l'ira di Suarès, in questa lunga invettiva, forse non sono altro che una nascosta preghiera.

Stéphane Barsacq ha scritto:

Lire Suarès et le faire lire, c'est non seulement réparer une injustice : c'est nous porter au devant de ce que nous vivons, avec ses mots, ses visions, son rejet de la Bête, son désir du paradis. Suarès s'est longtemps fait un saint de Don Quichotte. Le voici qui remonte en selle. Admirons son pas, et saluons ses charges héroïques.⁷³

Qui Stéphane Barsacq coglie un punto nevralgico: il paradossale venire a coincidere della figura di Suarès profeta e della figura di Don Chisciotte cavaliere lanciato contro i mulini a vento. Ciò che sembrava l'assoluta follia è la vera e profetica saggezza.

⁷¹ *Ibid.*, p. 103.

⁷² «Donde una puerta se cierra otra se abre», M. De Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1965, p. 152.

⁷³ S. Barsacq, *Préface*, in A. Suarès, *Contre le totalitarisme*, cit., p. 12.

Suarès, parlandoci dalla sua epoca, è oggi per noi il folgorante segno di contraddizione rappresentato da chi può finalmente emergere nel suo valore. Barsacq, citando Henry de Montherlant, scrive ancora:

Suarès est la Belle au bois dormant des lettres. Henry de Montherlant a ébauché un début d'explication : "André Suarès est un des plus beaux écrivains français de ce siècle, et non seulement par le talent, mais par le caractère – vertu des plus rares chez les écrivains, et sans laquelle le talent est peu. Cela, le public l'ignore, et s'il arrivait qu'il l'apprît aujourd'hui, je devrais répéter ce que j'écrivais jadis dans un de mes livres : la gloire, qui n'est que posthume, est le coup de pied de la postérité. Le haut talent de Suarès et le fait qu'il eut du caractère créèrent contre lui dans les milieux de sa profession une hostilité qui est responsable de cette ignorance du public. Certaines personnalités et certains groupes littéraires se sont efforcés pendant un demi-siècle à maintenir dans l'ombre ce grand personnage qui les eût éteints, s'il en fût sorti. Je souhaite qu'on sache un jour leurs manœuvres et leurs noms."⁷⁴

In un autore non basta il talento, occorre il carattere. E aggiungeremo qui noi: per capire il valore di un autore, non basta il suo tempo, occorre il suo avvenire. E ancora: per capire l'importanza di questo testo suaresiano, non basta capire la forza della sua semantica, ma la grammatica e la retorica dei modelli attraverso cui si è espressa la sua lingua.

Così come Giove spinge il malvagio fino alla sua catastrofe, allo stesso modo Suarès iperbolicamente spinge il suo stile fino a far emergere germi di liberazione e di pietà.

Jean Cassou ha scritto: "Tout ce qui est d'humanité en lui [in Suarès] se pousse du général et du commun, à une singularité analogue à toutes celles qu'il a superbement portraiturees."⁷⁵

Il testo di Suarès, nella sua forza allucinatoria e straziante, sembra invocare senza sosta, e con speranza, un'uscita dal nulla e una possibile pace. Lungo questa strada, i lettori contemporanei possono fare oggi, forse, ciò che Henri de Montherlant auspicava: possono essere il principe che, baciando la bella addormentata, la sveglia finalmente alla luce.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁵ J. Cassou, *art. cit.*, p. 7.



MARIA GIOVANNA PETRILLO
Università degli Studi di Napoli Parthenope
mgiovanna.petrillo@uniparthenope.it

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT : *LA DISPARITION DU PAYSAGE*
ET LA BRACHYLOGIE DU MANQUE¹

Pour Christophe Meurée

Résumé

Le soliloque qui constitue *La disparition du paysage* de Jean-Philippe Toussaint est de toute évidence un discours sur le manque. Le je-narrateur, sorti d'un coma à la suite d'un attentat qui le laisse immobilisé dans un fauteuil roulant, passe sa convalescence à Ostende, où il souffre d'amnésie. Il tente de regarder l'horizon depuis la fenêtre de sa chambre, n'arrivant pas à percer le brouillard qui opacifie sa conscience (d'écrivain) ainsi que la plage (de la littérature) à cause des travaux de construction d'un bâtiment qui lui bouchent la vue.

Il s'agit de « lointaines évocations littéraires qui affleurent à la surface de [s]a mémoire blessée, éparse et dissociée » qui habitent ce je-narrateur, qui apparemment « ne manque de rien », mais, en réalité, manque de tout.

Conçu pour une représentation théâtrale, ce texte a été ensuite retravaillé pour se fictionnaliser, stigmatisant ainsi, par cette torsion, un je-narrateur prisonnier d'un présent immobile, manquant de passé et de futur.

La disparition pose davantage le problème du régime duel de la présence et de l'absence dans le manque même. Par les nœuds conflictuels que le manque tisse avec les biais de la représentation et de la narration, les œuvres toussaintiennes viennent poser la problématique de ce mouvement oscillatoire.

Cette étude se propose d'analyser le fonctionnement des formes de manque déclinées dans ce texte et les dispositifs narratifs de cette fiction « chimère » et « métaphore », mais sans pour autant oublier sa valeur brachylogique de parabole plurielle de la production romanesque de Toussaint porteuse de manque : accident, voire imprévu et disparition.

Mots-clés : littérature, disparition, manque, métaphore, brachylogie

Abstract

The soliloquy that constitutes Jean-Philippe Toussaint's *La disparition du paysage* is obviously a discourse on lack. The "I-narrator", awakened from a coma following an attack that leaves him immobilized in a wheelchair, spends his convalescence in Ostend, where he suffers from amnesia. He tries to look at the horizon from the window of his room, unable to pierce the fog that clouds his conscience (as a writer) as well as the beach (of literature) because of the construction work of a building that limits his view.

These are "distant literary evocations that emerge on the surface of [his] wounded, scattered and dissociated memory" that inhabit this "I-narrator" who apparently "lacks

¹ Cet article a été l'objet d'une communication présentée le 12 octobre 2022 dans le cadre du Colloque international *La Brachylogie du manque et ses implications poétiques, éthiques et pédagogiques* qui a eu lieu à l'Université Tunis El Manar du 12 au 14 octobre 2022.

nothing" lacking, in reality, everything. Designed for a theatrical performance, this text was then reworked to become fictionalized, stigmatizing by this twist, an "I-narrator" prisoner of an immobile present, lacking past and future.

The disappearance poses more the problem of the dual regime of presence and absence in the very lack. Through the conflictual knots that lack weaves with the biases of representation and narration, the works by Toussaint problematize this oscillatory movement.

This study proposes to analyze the functioning of the forms of lack declined in this text and the narrative devices of this fiction "chimera" and "metaphor", but without forgetting its brachylogical value of plural parable of the novelistic production of Toussaint bearer of lack: accident, even unforeseen and disappearance.

Keywords: literature, disappearance, lack, metaphor, brachylogy

Introduction

Victime d'un attentat qui le laisse immobilisé dans un fauteuil roulant, le je-narrateur toussaintien de *La disparition du paysage* (Minuit, Paris, 2021)², sorti d'un coma, passe sa convalescence à Ostende³ – lieu familial au lecteur habituel de l'écrivain belge – où, solitaire et arrimé à sa chaise roulante⁴, il souffre d'amnésie.

Le soliloque qui constitue cet ouvrage est de toute évidence un discours sur le manque⁵ ; le je-narrateur tente de regarder l'horizon depuis la fenêtre de sa chambre⁶, n'arrivant pas à percer le brouillard qui opacifie sa conscience (d'écrivain) ainsi que la plage (de la littérature) à cause des travaux de construction d'un bâtiment qui limitent sa vue.

Ce sont des « lointaines évocations littéraires qui affluent à la surface de [s]a mémoire blessée, éparse et dissociée » qui habitent ce je-narrateur qui apparemment « ne manque de rien » (DP, p. 9) ne man-

² Dorénavant on citera l'œuvre avec DP suivi du numéro de la page ou des pages.

³ Ostende est l'un des lieux de l'écriture de l'écrivain belge. J.-P. Toussaint, *Mes Bureaux. Luoghi dove scrivo*, Venezia, Amos, 2005 et J.-P. Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, Paris, Le Robert, 2022. Dorénavant on citera l'œuvre avec l'acronyme CVE suivi du numéro de la page ou des pages.

⁴ Ici on peut entrevoir un renvoi à *Rear Window*, (*Fenêtre sur cour*) le film américain à suspense produit et réalisé par Alfred Hitchcock pour la compagnie Paramount Pictures qui met en scène James Stewart dans le rôle d'un photographe qui, à la suite d'un accident, se retrouve en fauteuil roulant et passe son temps à observer ses voisins, dont un qu'il commence à soupçonner de meurtre. Grace Kelly joue le rôle de la petite amie de Stewart, Thelma Ritter celui de son infirmière, Wendell Corey un détective, et Raymond Burr le voisin suspect.

⁵ Cf. M. Marzano, *Le désir : un équilibre instable entre manque et puissance*, dans « Analyse Freudienne Presse », XV, n. 1, 2007, pp. 33-42.

⁶ Les fenêtres étant un élément récurrent dans la production toussaintienne. Cf. N. Kaprielian, *Le plus fort dans un roman c'est qui manque*, dans « Les Inrockuptibles », 22 septembre 2009, n. 721.

quant, en réalité, de tout : « Mais je dois me rendre à l'évidence, je suis seul depuis longtemps dans cet appartement, avec un mur de béton aveugle pour seul horizon » (DP, p. 46).

Conçu pour une représentation théâtrale⁷, ce texte a été ensuite travaillé pour se fictionnaliser, stigmatisant ainsi, par cette torsion, un je-narrateur prisonnier d'un présent immobile, manquant de passé et de futur, comme on peut lire dans le passage qui suit : « J'ai le sentiment qu'il n'y a pas de discontinuité dans ma vie, que cela fait des mois maintenant que je suis immobilisé ici dans un fauteuil roulant et que les journées se succèdent identiques, devant la fenêtre de cet appartement. Combien de temps va durer ma convalescence, je l'ignore » (DP, p. 9).

Cette étude se propose d'analyser le fonctionnement des formes de manque déclinées dans ce texte et les dispositifs narratifs de cette fiction « chimère » et « métaphore » (DP, p. 46), mais sans pour autant oublier sa valeur brachylogique⁸ de parabole plurielle de la production romanesque de Toussaint porteuse de *manque* : accident, voire imprévu et disparition.

1. L'accident

Les différents héritages dans l'œuvre toussaintienne – postmodernisme, nouveau roman, nouveau nouveau roman, minimalisme – ont été déjà abordés ailleurs⁹ mais je les souligne ici car il me semble qu'ils contribuent grandement à comprendre la démarche brachylogique de l'auteur belge dans sa volonté à la fois d'expérimenter les genres pour les renouveler dans une production romanesque qui se veut pivotée vers une sorte d'« infinitésimalisme »¹⁰ : « L'adjectif *infinitésimal* fait autant référence à l'infiniment grand qu'à l'infiniment petit, il contient ces deux infinis qu'on devrait toujours trouver dans les livres » (CVE, p. 42).

L'expérimentation de l'écrivain participant d'un véritable système qui consiste à mettre sa production littéraire à l'épreuve « accidentelle » de différents arts : photographie, cinéma, arts plastiques, musique¹¹, de

⁷ <https://theatre-cite.com/programmation/2021-2022/spectacle/la-disparition-du-paysage/> (consulté le 10 juin 2022).

⁸ M. M'henni, *Le Retour de Socrate, ou l'introduction à la nouvelle brachylogie*, Université de Tunis Al-Manar, Ed. Brachylogia, 2015.

⁹ M. G. Petrillo, *Jean-Philippe Toussaint et le malaise de l'homme contemporain*, Fasano-Parigi, Schena-Alain Baudry et C^{ie}, 2013.

¹⁰ L. Demoulin, *Pour un roman infinitésimaliste* (entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007) in J.-P. Toussaint, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, coll. « double », 2007.

¹¹ C. Meurée, M. G. Petrillo, *La Chaise ou comment faire basculer les assises de la réalité et*

différents héritages¹², Toussaint étant profondément convaincu d'une « dualité inhérente à la création » : « Ce qu'on contrôle, ce qui échappe –, il est également possible d'agir sur ce qui échappe, et qu'il y a place dans la création artistique, pour accueillir le hasard, l'involontaire, l'inconscient, le fatal et le fortuit » (Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, Minuit, Paris, 2013, p. 24)¹³.

Cette « ontologie de l'accident »¹⁴ doit faire l'objet d'un réexamen théorique du concept pour qu'on puisse inclure à cette étude ce que j'en pense être deux autres manifestations, à savoir d'un côté l'imprévu et de l'autre le blocage de l'écrivain, les deux constituant la « matrice » et les « gammes » de son écriture, comme on peut le lire dans le passage qui suit à propos d'*Échec*, son premier roman :

Matrice parce qu'*Échec* porte déjà en soi, de façon secrète et invisible, une grande partie de mon univers littéraire, on y retrouve des thématiques, des constantes, des obsessions que je développerais par la suite. Et *gammes* parce que j'ai écrit neuf versions de ce livre, au présent, au passé, à la première personne, à la troisième personne (CVE, pp. 25-26).

Le recours à la philosophie d'Aristote peut être utile pour comprendre la dimension toussaintienne de l'accident, ce que Catherine Malabou reconnaît être « une tâche philosophiquement difficile »¹⁵. C'est tout d'abord dans la *Métaphysique* qu'Aristote¹⁶ interroge la notion d'accident et en propose une double définition. La première fonde l'acception générale que l'on retient communément aujourd'hui, à savoir que l'accident survient par hasard, de façon non-intentionnelle et donc inattendue. Le philosophe illustre sa définition en prenant l'exemple d'un navire qui, un jour de grand vent, accoste à Égine sans avoir eu le projet de s'y arrêter. Pour Aristote, il y a bien là accident dans la mesure où la finalité du voyage ne correspond pas à ce qui était initialement prévu : la destination du navire n'était pas Égine mais un autre port

de la fiction, dans *L'Entre-deux*, « Jean-Philippe Toussaint en coulisses : making of, expérimentations, décalages », in I. Roussel-Gillet, É. Thoizet, (dir.) n. 9, vol. I, 2021, en ligne : <https://lentre-deux.com/index.php?b=161>.

¹² A. Hertich, *Jean-Philippe Toussaint et Alain Robbe-Grillet sur le double circuit*, in M. Bertrand, K. Germoni, A. Jauer (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, pp. 124-134.

¹³ Dorénavant on citera le roman avec N suivi du numéro de la page ou des pages.

¹⁴ C. Malabou, *Ontologie de l'accident, essai sur la plasticité destructrice*, Paris, Léo Scheer, 2009.

¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶ Aristote, *Métaphysique*, Paris, Le Grand Livre du Mois, 1991.

et c'est la tempête seule qui est responsable de ce changement de cap (Aristote *Métaphysique*, p.178). Aristote fait reposer sa deuxième définition sur une distinction préalable entre l'essence et l'accident mais il opère toutefois ici un rapprochement inattendu entre les deux concepts suggérant que l'accident, s'il ne constitue pas l'essence de l'être, ne lui appartient pas moins. Il opère donc une classification entre les accidents « par soi », qui appartiennent au sujet, et les accidents qui, eux, surviennent en raison d'une cause extérieure¹⁷, comme dans le passage qui suit :

Le mot accident a encore un autre sens, et il s'applique à tout attribut d'une chose quelconque qui ne fait pas partie de son essence, mais qui ne lui appartient pas moins « par soi ». Par exemple, c'est un attribut « accidentel » pour le triangle d'avoir ses trois angles égaux à deux en-droits (Aristote *Métaphysique*, p. 178).

Or, comment l'accident, dont le surgissement paraît toujours fulgurant, instantané et unique, peut-il se voir répété, décliné et transformé en un principe structurant qui préside à la composition de l'œuvre toussaintienne ? « Comment se fait-il alors que le chemin tout tracé qui m'attendait ait pu à ce point m'échapper ? » (CVE, p. 18).

En effet, dans le texte en question, un désormais habituel renvoi intertextuel au roman *La Salle de Bain* (DP, p. 30) porte le lecteur à se figurer immédiatement le je-narrateur qui lit *Les Pensées* de Pascal immergé dans sa baignoire.

Or, aussi bien l'œuvre pascalienne que le théorème de Pythagore cité en épigraphe de *La Salle de Bain*, désorientent le même lecteur qui est amené à superposer les notions du triangle d'Aristote, celui de Pascal et le théorème de Pythagore en l'amenant aussi à associer la *matrice* de l'œuvre toussaintienne à savoir *La Salle de Bain* et la *gamme*, à savoir *La disparition du paysage* : « Le carré de l'hypoténuse est égal à la somme des carrés des deux autres côtés » (SdB, épigraphe).

Dans ce même triangle si cher à Robbe Grillet¹⁸, le lecteur peut y voir aussi le triangle émetteur-personnage-destinataire dont parle Cesare

¹⁷ Sur ce sujet on renvoie à la lecture de : A. Urbanas, *La notion d'accident chez Aristote : logique et métaphysique*, Paris, Les Editions Bellarmin/Les Belles Lettres, 1988 ; P. Tessier, Chapitre 6. Définir l'accident. Du concept philosophique à l'événement « malheureux », *Le corps accidenté. Bouversements identitaires et reconstruction de soi*, in P. Tessier (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2015, pp. 189-216.

¹⁸ B. Morrisette, *Intertextual Assemblage* dans Robbe-Grillet form topology to the Golden Triangle, New York, Grove Press, 1986.

Segre¹⁹, triangle évident dans *Projet Borges*, un projet toussaintien interactif disponible sur son site et que l'écrivain partage avec ses lecteurs.

Et dans ce sens, l'accident, en tant que virage syncopathique de la composition du triangle aristotélécien envers l'imprévu, le hasard, n'est pas seulement pensé comme « accidentel » – c'est-à-dire comme une cause extérieure qui frappe l'écrivain – mais, envisagé comme « ce qui est », c'est-à-dire en appartenant à son essence même d'écrivain.

Ce principe enrichit la mosaïque infinitésimale – voire l'essence – de la production romanesque toussaintienne, de la problématique sur l'origine de la création littéraire, l'une des préoccupations de l'écrivain belge : « J'ai toujours été fasciné par les coulisses. Ce que j'appelle « les coulisses », c'est ce que recouvre en général le mot *making of*. [...] Je me demande d'ailleurs si je n'ai pas toujours été davantage fasciné par le processus de création que par l'œuvre produite » (CVE, pp. 10-11).

À l'appui de mon hypothèse, il est intéressant, à ce propos, de relever la terminologie employée par Paul Virilio²⁰ (Virilio 2005, p. 27) qui conçoit l'accident comme un révélateur, l'envisageant ainsi comme étant toujours déjà là, en attente de surgir, justement un imprévu, définition que le lecteur peut retrouver codifiée dans *Nue* : « Car la perfection ennuie, alors que l'imprévu vivifie » (N, p. 25).

Dans le cas de l'ouvrage de Toussaint, donc, il faut nécessairement changer le présupposé sur lequel repose la définition de l'accident pour qu'il ne soit plus seulement envisagé comme ce qui arrive de manière accidentelle mais pour qu'elle soit révélée également dans sa dimension essentielle et « fondatrice » (CVE, p. 57) de l'acte de la création fondé sur le manque : « Rien ne me menace physiquement, mais j'ai peur. Je me sens oppressé devant l'horizon que bouche le brouillard » (DP, p. 19).

Cela revient à proposer l'hypothèse brachylogique que dans la poétique toussaintienne l'accident est toujours déjà là, qu'il est ontologique :

Je suis toujours ici, physiquement, à Ostende, immobile dans mon fauteuil roulant au sixième étage, dans cet appartement, mais mon esprit a pris le large et, porté par le vent et les embruns, entraîné par le grand air et le sable qui fuit en rampant sur la plage les jours de tempête, je parviens à m'abstraire de la réalité où je suis encaïminé depuis des mois (DP, pp. 13-14).

¹⁹ C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 7.

²⁰ P. Virilio, *L'Accident originel*, Paris, Galilée, 2005.

Ce changement de perspective, rendu possible par une manipulation temporelle opérée par l'écrivain tout au long de sa production romanesque²¹, encourage, sur le plan de l'analyse proposée ici, une focalisation sur la valeur brachylogique de la dynamique de l'accident : « Depuis combien de temps je me trouve ici, je n'en ai aucune idée, j'ai depuis longtemps perdu la notion de temps et l'idée même de la chronologie » (DP, p. 22).

L'accident soutient l'imprévu, le blocage, le manque, l'immobilisme de l'écrivain, préoccupation que le lecteur peut retrouver réitérée dans *La Réticence* (Minuit, Paris, 1991), *Football* (Minuit, Paris, 2015) – sous forme de chute –, *L'Urgence et la Patience* (Minuit, Paris, 2012) et *Nue*.

Son surgissement induit plus largement la posture de l'écrivain par rapport à la représentation de la réalité dans le roman, « une intrusion intolérable du réel dans mon univers personnel » (DP, p. 36), tandis que sa répétition autorise son inscription dans sa poétique, comme le démontre le passage qui suit : « Au début des années 1990, pendant que j'écrivais *La Réticence* à Madrid, j'ai connu un grand blocage. [...] L'expérience douloureuse de l'écriture de *La Réticence*, livre que je n'arrivais pas à écrire, que j'ai failli abandonner plusieurs fois » (R, pp. 58 et UP, p. 22).

Provoquant toujours une rupture, la cyclicité de l'accident dans la production toussaintienne est double, car elle a la possibilité à la fois de mettre un terme et de faire éclore un nouveau début. L'accident toussaintien à l'instar de l'accident beckettien crée des formes et des cycles, il surgit, dure, détruit, mais aussi régénère, comme la disparition et le manque²².

2. La disparition

Le projet toussaintien est notamment de résister à la disparition par « un geste » d'écriture²³. Car si le projet réussit, la disparition sera elle-même annulée, il s'agit d'une « disparition de la disparition »²⁴, ses

²¹ C. Meurée, M. G. Petrillo, *Persiste et signe : "rien de moins que Toussaint"*, dans « Roman 20-50 », n. LXXII, C. Meurée, M. G. Petrillo (dir.), *Jean-Philippe Toussaint, M.M.M.M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)*, décembre 2021, pp. 131-144.

²² « Car le mouvement de disparition dont Blanchot est devenu le héraut tend vers une manière d'exténuation (ou de dénudation, comme chez Beckett) des principes de la fiction ». D. Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski/Trois-Rivières, Tangence éditeurs, 2015, p. 40.

²³ Voir à ce propos : J.-P. Toussaint, *La Mélancolie de Zidane*, Paris, Minuit, 2006.

²⁴ D. Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, op. cit., p. 36.

« traces fossiles » (CVE, p. 51) faisant partie de sa logique essentielle. Dans l'œuvre toussaintienne, la figure de la disparition entretient effectivement des relations complexes avec les processus de production de sens. En minant le fonctionnement de la référentialité, elle délie la structure de la représentation tout en y puisant son effectivité. Ces problèmes constituent le nœud central du discours toussaintien, qui résulte d'une interrogation posée au problème de la disparition, comme de la lecture d'un extrait d'*Autoportrait (à l'étranger)* (Minuit, Paris, 2000)²⁵:

Jusqu'à présent, cette sensation d'être emporté par le temps avait toujours été atténuée par le fait que j'écrivais, écrire était en quelque sorte une façon de résister au courant qui m'emportait, une manière de m'inscrire dans le temps, de marquer des repères dans l'immatérialité de son cours, des incisions, des égratignures (AË, pp. 119-120).

Contrairement au lipogramme de Perec²⁶, en posant l'hypothèse que la disparition est intrinsèquement liée à une (re)médiation brachylogique – à la production ainsi qu'à l'usage, à la reprise ou au détournement d'actes de médiation –, l'idée qui semble soutenir la posture toussaintienne est que la disparition ouvre vers un régime d'interaction particulier, comme dans le passage qui suit : « Je préfère l'idée, plus sinieuse, de courant, des eaux qui se mélangent, chaque livre, interagissant avec les autres »²⁷.

Dans une écriture aux aspects visuels et performanciers²⁸, laquelle s'élabore en relation avec des fiches d'identité spéculaires²⁹, la disparition toussaintienne suppose bien sûr que quelque chose ne paraisse

²⁵ Dorénavant on citera cette œuvre avec AË suivi du numéro de la page ou des pages.

²⁶ Sur ce sujet voir : M. Costagliola d'Abele, *Cacher le genre par la contrainte pour dire l'indicible : du lipogramme de Perec au « lipogénre » de Garréta*, dans « Revue italienne d'études françaises » (en ligne), 10 | 2020, en ligne dès le 10 novembre 2020, (consulté le 04 octobre 2022). URL : <http://journals.openedition.org/rief/6173> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.6173>.

²⁷ J.-P. Toussaint, *Construire des rêves de pierre*, propos recueillis par M. Tran Huydans, dans « Le Magazine littéraire », octobre 2009.

²⁸ « Mon écriture est visuelle ; en même temps elle est essentiellement littéraire, car c'est avec les mots que je travaille, toutes mes images sont constituées de mots. Je construis des images avec les mots, des images en mouvement qui constituent une sorte de monologue intérieur visuel. Parfois, si j'ai un doute sur un geste, je me lève, je mime le geste et je me regarde l'accomplir avant de le décrire. Je me dédouble assez facilement dans ces cas-là ». J.-P. Toussaint, *Construire des rêves de pierre*, cit.

²⁹ C. Meurée, M. G. Petrillo, « Dire je sans le penser » : *qui es-tu, Monsieur Jean-Philippe Toussaint ?* in J.-M. Devésa (dir.), *Lire, Voir, Penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020, pp. 59-68.

plus, mais surtout, que cette soustraction au régime du paraître apparaisse comme conflictuelle et disjonctive. Il s'avère effectivement insuffisant de dire qu'une chose était et qu'elle n'est plus : la disparition toussaintienne implique plutôt de faire l'expérience de la déréférentialisation, c'est-à-dire qu'il faut reconnaître qu'à l'impossibilité de diriger le regard vers le disparu s'adjoint la difficulté de le pointer par le biais du langage : « Ce n'est qu'au terme d'intenses efforts que je parviens enfin à m'échapper vers l'imaginaire » (DP, p. 13).

Non seulement les coordonnées spatio-temporelles sont-elles indéfinissables, mais le signifiant s'opacifie également, n'admettant aucun signifié certain et, surtout, aucun référent défini :

Je ne me souviens plus très bien de moi, de qui je suis, de qui j'étais plutôt. Pourtant ma conscience du présent n'est pas altérée, elle est même particulièrement aiguë, comme si la mise à l'arrêt forcée de l'ensemble de mes autres facultés me faisait soudain percevoir, avec une attention décuplée, affûtée, acérée, l'instant visible (DP, p. 10).

La figure de la disparition vient de surcroît problématiser l'opposition entre la présence et l'absence, autre préoccupation de l'écrivain comme on peut le lire dans *L'Appareil-photo* (Minuit, Paris, 1989)³⁰ : « Il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j'avais sous les yeux » (AP, p. 113).

La conjonction des aspects formels et du discours des œuvres toussaintiennes informe ce qu'on peut définir comme « une poétique de la remédiation ». Dans cette poétique particulière se dessine non pas la disparition en tant que telle (entreprise impossible s'il en est), pas davantage son idée, trop vaste, ni sa figure, trop définie, mais ce qui sera désigné comme *le motif de la disparition*. Cette expression a l'avantage de faire coïncider brachylogiquement deux sens qui cernent bien le rôle qui est conféré à la disparition dans l'œuvre toussaintienne : elle est à la fois « motif » en ce sens qu'elle est posée comme cause ou moteur de l'agencement intermédial qui prend forme dans les œuvres, mais « motif », aussi, en ce sens que la disparition s'y dessine en acquérant une forme de matérialité – dans le sens actif de manque : « Mes pensées se polarisent sur un point lointain de mon horizon intérieur, et je sens s'esquisser une scène du roman dans mon esprit, encore informe, pas encore complètement sortie de sa chrysalide d'où je la vois émerger lentement » (DP, p. 35).

³⁰ Dorénavant on citera l'œuvre avec AP suivi du numéro de la page ou des pages.

3. L'architecture brachylogique du *manque*

Qu'est-ce que le manque ? Pour répondre à cette question Toussaint ne prend pas le chemin habituel de qui pose et développe une interrogation dans les limites de l'argumentation littéraire. Dans l'œuvre en question la disparition et le manque soutiennent du saut d'un *dict* qui – dans un au-delà de la démonstration, donne corps à une pensée de la monstration : « J'évolue dans cette scène en devenir, encore informulée, immatérielle, que je laisse affleurer doucement à ma conscience » (DP, p. 35).

D'ailleurs, le je-narrateur toussaintien amnésique et immobile dans son fauteuil roulant n'est-il pas dans l'attente que quelque chose se montre ? « Il n'arrive vraiment rien dans ma vie pour que la seule présence d'un chien sur le rivage fasse figure d'événement » (DP, p. 12).

Toussaint postule une variation du concept du manque autour de la question de l'exigence des preuves du visible face à l'invisible, sujet très cher à Éliane Chiron³¹ : « Je les vois s'éloigner, se dissiper lentement sous mes yeux avant de disparaître, au point que je ne sais pas si ces images mentales angoissantes correspondent à une réalité que j'ai vécue ou si elles ne sont que le fruit de l'imagination morbide » (DP, p. 18).

Or, c'est plutôt de la (de)monstration dont la parole toussaintienne procède. Le manque toussaintien inscrit avec des mots un au-delà des mots. Dans un sens heideggerien, on peut assigner à l'écriture de Toussaint la prise en charge de cette double fonction de l'inscription du manque dans la mémoire³², lorsqu'il voit en ce dernier le stratagème de ré-écrire la littérature :

Je regarde l'épais brouillard à travers la vitre, et il me semble que le monde extérieur a la même consistance que ma mémoire. Mon passé enfoui dans des profondeurs indéchiffrables, se présente comme une vaste étendue informe et cotonneuse, dans laquelle je jette des coups, de projecteur au hasard pour essayer de retrouver mes souvenirs. Parfois je parviens à isoler dans la lumière quelques heures disparues de mon passé (DP, pp. 19-20).

Le manque que Toussaint tente d'échapper, est la voie de la transformation que réalise l'écriture comme manière d'habiter le manque : « Pour moi c'est plutôt l'absence 'd'après' que délimite ce mur infranchissable » (DP, p. 21).

³¹ É. Chiron, *L'énigme du visible. Poétique des arts visuels*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.

³² C. Ciocan, *Heidegger, la mort et la totalité*, dans « Revue philosophique de la France et de l'étranger », vol. CXXXIV, n. 3, 2009, pp. 291-308.

Le manque se laisserait alors entendre comme l'architecture d'une demeure de l'écrivain, c'est là le sens du mur que le je-narrateur voit construire devant ses yeux jour après jour, « lentement, inexorablement » (DP, p. 43) ; il s'agit d'un mur « qui se dresse maintenant dans son champ de vision » (DP, p. 43) et qui le sépare de la réalité, il s'agit de son bureau « symbolique » (CVE, p. 43), puisque « ce qui importe, c'est le côté abstrait du bureau, son essence immémoriale » (CVE, p. 53).

Cette juxtaposition du manque fonctionne comme le recto et le verso d'une même feuille de papier, le fondement du mur, voire du manque, se dévoile comme « ex-istence », comme décentrage pour en saisir son centre, toujours « ex-centré » : « C'est peut-être ça que j'ai toujours particulièrement aimé dans l'écriture, le fait, pour atteindre le monde, de devoir s'éloigner du monde » (CVE, p. 54).

Le manque détermine non seulement l'« ex-istence » de l'écrivain comme modalité d'être, mais aussi suppose qu'habiter le monde n'est autre que de fonder la demeure de l'être de ce « dehors » : « Plus rien ne me porte vers le monde extérieur. Le paysage s'est éteint à jamais devant moi » (DP, p. 45).

Conclusion

Cette esquisse du motif du manque dans les œuvres du corpus toussaintien montre entre autres que la disparition pose davantage le problème du régime duel de la présence et de l'absence dans le manque même. Par les nœuds conflictuels que le manque tisse avec les biais de la représentation et de la narration, les œuvres toussaintiennes viennent problématiser ce mouvement oscillatoire.

Le manque toussaintien implique donc une disparition et une trace. Les trois notions, disparition, manque et trace, sont conjointes dans leur paradoxe intrinsèque,³³ qui se résume dans « cette longue évocation grise et mélancolique de la vue [...] est ma dernière vision consciente, la dernière intuition, le dernier instant visible de ma vie qui s'achève » (DP, p. 47).

Le manque toussaintien n'a aucune consistance matérielle, aucune épaisseur, mais sa profondeur est *infinitésimaliste*. Il ne s'agit pas d'une extension de la disparition, s'agissant plutôt d'une trace, une « trace fossile » qui témoigne la présence de l'écrivain dans l'infinitude du manque, dans son absence.

³³ G. Rubino, *Une narrativité paradoxale*, in M. Dambre, B. Blanckeman (dir.), *Romaniers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 71-80.

L'infinitude qui donne le manque - dans sa valeur brachylogique de parabole plurielle de la production romanesque de Toussaint - corrobore l'hypothèse des traces du je-narrateur toussaintien, ces petits riens³⁴ convoquant brachylogiquement et épistémologiquement l'illimité du manque comme seule limite possible :

L'air, alors, en même temps que la pensée amenuisée, que l'imagination raréfiée, vient à manquer. L'espace commence à se retirer, les murs s'ébranlent et se rapprochent de moi [...] alors, commence de s'insinuer dans mon esprit le soupçon que la réalité que je suis en train de vivre [...] est une fiction, ou tout au moins une chimère, une métaphore. (DP, pp. 45-47)

³⁴ J. Poirier, *Le Pas grand-chose et le presque rien*, in B. Blanckeman, A. Mura-Brunel, M. Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 371-380.



ELENA ASCHIERI
Università di Torino
elena.aschieri@unito.it

IL MITO DI SAÛL NEL TEATRO FRANCESE DEL PRIMO OTTOCENTO

Riassunto

Nell'articolo si ragiona, mediante un'analisi della corrispondenza Lamartine-Virieu, sui motivi della sfortuna critica del *Saül* lamartiniano del 1818, con una breve panoramica dell'atteggiamento dei neoclassici nei confronti del genere "tragédie sainte". Il discorso si apre anche a un confronto con il *Saül* di Alexandre Soumet del 1822.

Parole-chiave: Alfieri, Lamartine, Soumet, tragedia classica, tragedia romantica

Abstract

This paper presents, through an analysis of the Lamartine-Virieu's letters, the causes for the critical misfortune of Lamartine's *Saül* published in 1818, and provides an overview on the neoclassical attitude towards the "tragédie sainte". The paper also admits a comparison with Alexandre Soumet's *Saül* published in 1822.

Keywords: Alfieri, Lamartine, Soumet, classical tragedy, romantic tragedy

Grande ammiratore di Alfieri, Lamartine, nel decennio 1810-1820, come appare dalla sua *Correspondance* con l'amico Aymon de Virieu¹, fa ripetutamente riferimento al tragediografo italiano che dichiara di voler imitare. Nel 1813 scrive: «Tu me verrais avant deux mois accoucher de quelque chose qui ressemblerait à *Méropé* ou à *Saül*»². In effetti, fra il 1817 e il 1818 egli porta a termine un *Saül*, operando una scelta di genere nell'ambito delle tragedie di Alfieri, tralasciando l'argomento mitologico classico per quello biblico. Si tratta di una scelta che pone interessanti problemi di intertestualità non solo per il fatto che la *pièce* di Lamartine è rifacimento del *Saul* di Alfieri, ma anche perché si situa in una *filière* di testi teatrali consacrati alla storia del personaggio biblico

¹ Cfr. *Correspondance Lamartine-Virieu*, textes réunis classés et annotés par M.-R. Morin, Paris, P.U.F., 2 voll., 1987.

² *Ibid.*, t I, p. 265.

in questione, *filière* che in Francia percorre il Cinque, Sei e Settecento. I rapporti di intertestualità – soprattutto attraverso l'analisi comparata con il testo di Alfieri – sono già stati studiati³. Vorrei qui soffermarmi brevemente su alcuni aspetti della ricezione critica del lavoro di Lamartine e della fortuna del tema all'epoca della Restaurazione, fra Tardi Lumi e primo Romanticismo.

Il manoscritto del *Saül* viene inviato a Virieu che ne fa una lettura pubblica accolta con deciso sfavore. Lamartine ostenta indifferenza per i giudizi della critica dei *salons* che egli considera espressione di un gusto accademico incapace di apprezzare, come già avvenuto in passato, i valori autentici dell'arte, valori peraltro che egli ritiene riconoscibili dal pubblico dei teatri (contrapposto al pubblico *choisi*, ove peraltro l'aggettivo *choisi* ha un'accezione decisamente negativa, contrassegnando una mancanza di spontaneità):

Songe d'ailleurs au goût du public choisi, rassemblé dans les séances de l'Institut pour applaudir les petits vers du vieux Ducis ou de Camponon; songe comment Racine fut accueillis au temps des anciens Pradons! Je ne veux pas me comparer à Racine, mais je ne veux pas non plus les égaier aux Pradons. Songe enfin que le public, tel nombreux qu'il soit dans les salons, est ordinairement l'opposé direct du public d'un théâtre, je ne sais pas pourquoi⁴.

Il giudizio favorevole, invece, cui Lamartine aspira, con la soggezione del provinciale dinanzi alla *vedette* parigina, è quello di Talma, considerato il *vrai juge* di un testo teatrale:

Je te renouvelle bien fortement la prière de ne laisser là *Saül* qu'après que tu auras obtenu de le lire toi-même au vrai juge, Talma, le seul dont le sentiment puisse influer puissamment non pas seulement sur la réception mais encore sur le succès de cet ouvrage dans le public. [...] Tu diras à Talma que, s'il veut faire recevoir *Saül* à la Comédie française,

³ Cfr. E. Aschieri, *Rielaborazione del mito di Saul in Voltaire, Alfieri e Lamartine. Un caso di intertestualità teatrale in Francia e Italia tra Tardi Lumi e primo Romanticismo*, in «Franco-Italica», 29-30, 2006, pp. 75-160. Ancora utili sono F. Colagrosso, *Il Saul dell'Alfieri e quello del Lamartin*, in *Id.*, *Studi di Letteratura italiana*, Verona, Tedeschi, 1892, pp. 153-194, e M.A. Thiel, *La figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, Amsterdam, H.J. Paris, 1926.

⁴ *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, p. 132.

je m'engage à aller quand il le faudra à Paris, et à lui obéir complètement dans toutes les coupures et changements qu'il pourra désirer. [...] Quand Talma revient-il? Ne lui dis pas que je suis un auteur habitant la province, cela lui donnerait de mauvaises impressions ...⁵

Talma⁶, mostro sacro delle scene parigine dall'Ottantanove alla morte nel 1826, grande innovatore nella tecnica di recitazione, dominò dalla Comédie française, di cui fu per oltre trent'anni incontrastato primo attore, le scelte teatrali degli anni della Rivoluzione, dell'Impero e della prima Restaurazione nella direzione di un deciso neoclassicismo, cui non fu estranea l'estetica pittorica di David, amico e, all'inizio, anche consigliere per la scenografia⁷. Un neoclassicismo, peraltro, influenzato, nell'interpretazione della tragedia classica, anche dall'esperienza delle rappresentazioni shakespeariane cui aveva assistito nel soggiorno giovanile in Inghilterra. Nel periodo napoleonico e sotto la Restaurazione Talma impone alla Comédie française una drammaturgia che vuole essere nella linea di Corneille, Racine e Voltaire. A questo proposito si può ricordare che nel 1822, quando il maggior drammaturgo 'classicista' dell'epoca, Alexandre Soumet⁸, propone a Talma una *Clytemnestre* e

⁵ *Ibid.*, t. II, p. 128. Per un'indicazione puntuale dei contatti istaurati da Lamartine con Talma a proposito del *Saül* (attestati da una quindicina di lettere a Virieu, tra il 1818 e il 1819) cfr. E. Aschieri, *op. cit.*, pp. 109-110, nota 103.

⁶ Cfr. M. Fazio, *François Joseph Talma, primo divo. Teatro e Storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo Arte, 1999; Fr. et M. Ambrière, *Talma ou l'Histoire au théâtre*, Paris, Fallois, 2007; Fl. Filippi, *L'Artiste en vedette: François-Joseph Talma (1763-1826)*, Montpellier, Éditions de l'Entretiens, 2013; M. Mazzocchi Doglio, *François-Joseph Talma e la Rivoluzione francese. Aspirazioni e realizzazioni di un innovatore dello spettacolo*, in AA. VV., *L'età della storia*, Torino, Accademia University Press, 2016, pp. 98-110.

⁷ Cfr. P. Frantz, *Talma et David: quelques réflexions sur une collaboration exemplaire*, in AA. VV., *La Scène comme tableau*, Poitiers, La Licorne, 2004, pp. 95-106. Ricordiamo che nel 1790, in occasione della ripresa del *Brutus* di Voltaire (création: 1730), Talma, *sociétaire* del Théâtre Français (Comédie Française) dal 1789, impone nelle recite il costume à l'antique su suggerimento dell'amico David e impressionato dalla grande tela, *I littori riportano a Bruto il corpo dei suoi figli*, esposta con grande successo al Salon del 1789, – e forse da un'altra grande tela del 1785, *Il giuramento degli Orazi*. Abbiamo delle incisioni che rappresentano Talma in costume romano classico: per esempio, una dell'incisore Adrien Godefroy (1777-1865), d'epoca napoleonica, che rappresenta Talma nel ruolo di Bruto (cfr. R. Bret-Vitoz – P. Frantz, *Les nouveaux héros*, in AA. VV., *Le théâtre français du XVIII^e siècle. Anthologie de L'avant-scène théâtre*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009, pp. 472-480).

⁸ Su Soumet dobbiamo ancora ricorrere a A. Beffort, *Alexandre Soumet, sa vie et ses œuvres*, Luxembourg, J. Beffort, 1908.

un *Saül*, l'attore-mattatore accetta *Clytemnestre* e respinge *Saül*⁹ (rappresentato con scarso successo all'Odéon).

Il fatto è che nella valutazione di Talma gioca non solo la preferenza classicista ma anche un presupposto ideologico anticristiano che deriva dagli *idéologues* tardoilluministi del dopo-Ottantanove (presupposto ostentato dall'attore con una militanza anticlericale che dura fino alla morte). D'altra parte, Lamartine è consapevole che per questa ragione il genere *tragédie sainte* è fuori moda¹⁰, come egli scrive a Virieu:

Je sens que [le sujet] aurait été mieux reçu venant d'ailleurs que de *la Bible*, mais je ne crois pas pourtant que le parterre impie y trouve rien qui sente la capucinade; et, qu'ils regardent *la Bible* comme une fable, comme une histoire, ou comme *la Bible*, il me semble que le spectacle est le même à leurs yeux, celui d'un homme poursuivi par un Dieu, par les dieux, ou par un rival adroit et des prêtres puissants¹¹.

Tuttavia, pur riconoscendo l'irreligiosità di fondo del pubblico – quello che egli definisce *parterre impie*, cui collega anche il *public choisi* delle sedute dell'Institut –, Lamartine si pone da una prospettiva accettabile dai difensori della concezione aristotelica di tragedia (dunque classicista) là dove, per quanto riguarda la sua *pièce*, riprende il discorso della grande *Poetica* concernente il protagonista, di cui viene sottolineato il carattere di «homme poursuivi par un Dieu». Sottolineatura, invero, che sembra echeggiare lunghe discussioni sulla tragedia biblica. Non per nulla, la breve considerazione di Lamartine sul suo *Saül* (e sul protagonista eponimo) può essere raffrontata alla riflessione che nel Cinquecento si svolge intorno al genere della *tragédie sainte*, per definirne la legittimità in quanto genere tragico modellato sugli autori antichi e normato dalla *Poetica* di Aristotele¹². Nel 1572 e nel 1573 Jean

⁹ Cfr. P. Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*, Paris, Champion, 2014, pp. 446-449.

¹⁰ Il discorso sul 'fuori moda' dei soggetti biblici vale per il genere tragico. Nel melodramma abbiamo, messo in scena al Théâtre de la Gaîté nel 1805 (con musica di Leblanc), *Le Triomphe de David* di Louis-Charles Caigniez, adattamento anche questo, alla lontana, del *Saul* alfieriano (cfr. P. Berthier, *op. cit.*, p. 276).

¹¹ *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, p. 129.

¹² Cfr. Ch. Mazouer, *Les tragédies bibliques sont-elles tragiques?*, in «Littératures classiques», 16 (1992), pp. 125-140; D. Cecchetti, *La nozione di «tragédie sainte» in Francia*

de La Taille pubblica due tragedie bibliche collegate fra loro come argomento: *Saül le furieux* e *La famine, ou les Gabeonites*. L'edizione del *Saül* è preceduta da un vero e proprio trattatello, *De l'Art de la Tragédie*¹³, ove La Taille, accettando in pieno i principî aristotelici, mentre nega che ad altri personaggi biblici, protagonisti delle più antiche *tragédies saintes* francesi come Abramo o Davide, si attagli la qualifica di eroe tragico classico, vede un'eccezione nel personaggio di Saul in quanto figura di *miserable Prince* ed esempio di *piteuse ruine*, quasi il re biblico riprendesse il profilo dell'Edipo della *Poetica* aristotelica, né del tutto colpevole né del tutto innocente (*Poet.*, 13, 2-4).

Sfortunatamente per Lamartine, il giudizio di Talma – seppure ammantato di elogi – fu negativo, anche se attribuito alla responsabilità di quel Comité che accettava o rifiutava le *pièces* proposte per la Comédie française. Così Lamartine, in una lettera del 10 ottobre 1818, descrive l'esito dei *pourparlers* con Talma, esito talmente scoraggiante che perfino l'idea di stampare il *Saül* verrà successivamente abbandonata, e la tragedia avrà una collocazione editoriale soltanto nelle *Œuvres complètes* del 1861:

La bataille est en effet très perdue, mon cher ami; elle n'a même pas été douteuse. Talma a été dans l'enthousiasme des vers, du style, des beaux effets produits par la façon dont la pièce est conçue. À mesure que j'allais il s'agitait sur son fauteuil, il disait: 'Il y a une tragédie là-dedans! C'est étonnant, je ne l'avais jamais cru! Il m'a dit, et il a mieux fait, il m'a montré que le rôle de Saül le tentait violemment. Il m'a répété vingt fois que c'étaient les plus beaux vers qu'on lui eût lu; que j'étais poète, et peut-être le seul; que Moïse de Mr. de Chateaubriand était beau, que Saül était fort au-dessus! mais que dans l'un comme dans l'autre, il y avait des innovations qu'il était certain que le Comité ne passerait pas; qu'il me ferait d'avance tous les bulletins que j'aurais: 'L'auteur a un talent de premier ordre, mais la pièce n'est pas jouable aux Français [= à la Comédie Française]; nous regrettons qu'il

tra Rinascimento e Barocco, in AA. VV., *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, Paris, Champion, 1994, pp. 395-413; M. Mastroianni (a cura di), *La Tragédie sainte en France (1550-1610). Problématiques d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

¹³ Cfr. J. De La Taille, *Saül le furieux – La famine, ou les Gabeonites*, éd. crit. par E. Forsyth, Paris, Didier (STFM), 1968, pp. 2-16. La composizione del trattatello è databile tra il 1570 e il 1572 (*ibid.*, p. XXVII).

se soit abandonné à son imagination au lieu de se renfermer dans les règles ordinaires, et nous l'engageons à appliquer son talent à un autre sujet moins extraordinaire'. Ce qui le choque surtout, c'est comme de raison, le plus beau, les scènes lyriques; il n'a pas seulement osé les sentir par peur du Comité [...]»¹⁴.

Interessante è l'accostamento all'unico testo teatrale composto da Chateaubriand, il *Moïse*. La storia di questa *pièce* è curiosa non solo per ricostruire la fortuna/sfortuna del genere – pure il *Moïse* è una *tragédie sainte* d'argomento biblico – ma anche per le vicissitudini biografiche dell'autore a questo riguardo. Infatti, Chateaubriand, per vent'anni, fino alla pubblicazione nel 1831¹⁵, si dette un gran da fare, come attesta la sua corrispondenza, perché la tragedia, composta nel 1811 e poi continuamente rivista e corretta, fosse accettata e rappresentata alla Comédie Française, ma, stranamente data la rete di relazioni politiche e culturali che possedeva, non riuscì nell'intento, almeno fino al 2 ottobre 1834, quando la *pièce* andò in scena al teatro di Versailles¹⁶. In effetti, Chateaubriand, che nel *Génie du Christianisme* (1802) costruisce una vera e propria *plaidoirie* in favore della letteratura d'ispirazione cristiana, in particolare della superiorità del *merveilleux* cristiano rispetto alla mitologia classica¹⁷, riprendendo in parte un dibattito secentesco, vuole riproporre (sul modello della tragedia biblica di Racine) il genere *tragédie sainte* in una *pièce* che, peraltro, egli definisce «un ouvrage strictement classique»¹⁸.

Al rifiuto del *Saül* lamartiniano concorrono probabilmente fattori del tutto estemporanei, come le preferenze (e l'autoritarismo) di Talma, le prevenzioni del Comité che presiede alle scelte della Comédie

¹⁴ *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, pp. 184-185.

¹⁵ Cfr. *Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand*, Paris, Ladvocat, 1831 (t. XXII bis). Abbiamo una ristampa moderna: Fr.-R. de Chateaubriand, *Moïse*, présenté par F. Bassan, Paris, Minard, 1983.

¹⁶ Cfr. *Index des Œuvres de Chateaubriand, classées en suivant le texte des «Mémoires d'Outre-Tombe»*, in R. Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, édition établie par M. Levaillant et G. Moulinier, Paris, Gallimard, 1962-1964, vol. II, p. 1170.

¹⁷ Cfr. il quarto libro della seconda parte del *Génie du Christianisme* («Du merveilleux, ou de la poésie dans ses rapports avec les êtres surnaturels»).

¹⁸ Cfr. *Préface* a Fr.-R. de Chateaubriand, *Moïse*, cit., pp. 113-125, qui p. 119. Cfr. M. Melai, *Les derniers feux de la tragédie classique au temps du Romantisme*, Paris, PUPS, 2015, pp. 76-77.

française e i pregiudizi dei membri dell'Institut. Tuttavia, tanto per Lamartine quanto per Chateaubriand, oltre a queste cause occasionali e alle motivazioni ideologiche di ostilità al teatro biblico, sono evidenti sia l'avversione per le *innovations* sia la volontà che si rispettino le *règles ordinaires* e si evitino i *sujets extraordinaires*, quali appunto sarebbero gli argomenti tratti dalla Bibbia.

In realtà, questo insistere sull'osservanza delle regole – che non possono essere altro che le norme tradizionali concernenti la drammaturgia, etichettate a partire dal Cinquecento come aristoteliche – come pure la condanna netta delle *innovations* si inseriscono in un contesto in cui la produzione cosiddetta classicista di *pièces* tragiche è molto meno rigida di quanto pretendono i censori nel riproporre modelli e schemi che si vorrebbero fondamentalmente mutuati da Racine e Voltaire¹⁹. Leggiamo ancora una delle repliche di Lamartine alle critiche che gli vengono trasmesse dall'amico Virieu:

Quant à ceux qui voudraient que la pièce commençât par la pythonisse, que David ne vînt qu'au 2ème acte, ou que la pythonisse déterminât le dénouement, que Micol devrait chanter la victoire présente de David, etc., etc., je n'ai rien à leur répondre, sinon que la pièce est faite conçue, inventée, ordonnée d'après un autre plan pour produire tels ou tels sentiments, telles ou telles situations, de tel ou tel genre, et qu'il est possible qu'elle eût été mieux ou autrement, étant autrement; mais ce ne serait plus la même pièce. Je répondrai la même chose à ceux qui désireraient que les scènes d'Alfieri où Saül demande à ses enfants de lui livrer David se trouvassent dans mon *Saül*; et, à ceux qui voudraient qu'il s'abaissât pour cela devant ses enfants, et non pas au 4ème acte devant David pour lui demander d'épargner son fils dans sa grandeur future qu'il prévoit et ne peut empêcher par une force surnaturelle, je ne répondrai rien s'ils ne trouvent pas ma situation plus noble, plus naturelle, plus touchante, plus forte que la leur. Mais il est cependant possible que mon sentiment me trompe là-dessus²⁰.

¹⁹ Racine e Voltaire vengono riconosciuti dallo stesso Lamartine normativi, anche sul piano della metrica (cfr., per esempio, questa annotazione: «J'en excepte les secondes personnes du singulier des verbes, qui font élision partout dans la tragédie chez Racine, Voltaire, etc. 'Tu pleure [sic.], ah! je comprends! etc.'», *ibid.* t. II, p. 130.

²⁰ *Ibid.*, t. II, pp. 130-131.

Intanto, Lamartine rivendica la libertà dell'artista rispetto agli schemi normativi e ai modelli, e in questa libertà egli vede la garanzia di poter costruire una «situation plus noble, plus naturelle, plus touchante, plus forte». Affermazione, quest'ultima, in cui l'aggettivazione – con l'evocazione in particolare dei concetti di *naturel*, *touchant* e *fort* – riporta a un'estetica che travalica il classicismo rigoroso.

Peraltro, fra le accuse mosse, ve n'è una riportata da Virieu che pone dei problemi su quale sia la precettistica classicista dei critici di Lamartine e in che cosa consista esattamente, proprio sullo stesso punto censurato, la concezione tragica che Lamartine vuole esprimere nel suo *Saül*. Secondo Virieu, infatti, «pour finir par une grosse bêtise, on voudrait que David ne fût pas marié, qu'il fût amoureux, tendre et galant»²¹, e Lamartine replica con decisione: «David est marié, et sa tendresse n'est pas l'action et le pivot de la pièce»²². Evidentemente nell'evocazione di un eroe *amoureux*, *tendre* e *galant*, abbiamo un riferimento al modello 'classico', sì, ma sei-settecentesco, raciniano ma ancor più ripreso dal genere della *tragédie galante* del secondo Seicento e del Settecento, quella degli epigoni del fratello del grande Corneille, Thomas, che trova la sua realizzazione maggiore nella tragedia in musica: una tragedia in cui *mariage* e *galanterie* sono spesso in un rapporto decisamente ossimorico. In effetti, pare che entrino qui in contrasto concetti derivati dal sovrapporsi di poetiche e modelli diversi. D'altra parte, lo stesso Lamartine, che sembra rifiutare il tema della *tendresse* come *pivot* dell'azione drammaturgica, nell'approccio al testo di Alfieri si muove – in particolare mediante la tecnica dell'*amplificatio* – in piena adesione al clima della *sensiblerie* primo-ottocentesca, quella segnata dai vari Chateaubriand, Lamennais, Ballanche²³.

Interessante, nella prospettiva del dibattito sulla struttura tragica del testo posto in discussione, è, nel passo della lettera che abbiamo ci-

²¹ *Ibid.*, t. II, p. 123.

²² *Ibid.*, t. II, p. 130.

²³ Per il ruolo del *sentiment* è significativo P.-S. Ballanche, *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*, Lyon-Paris, Ballanche et Barret-Calixte Volland, an IX (1801). Cfr. P. Bénichou, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830)*, Paris, Corti, 1975, pp. 155-171; Id., *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977. Cfr. anche, per l'analisi del testo lamartiniiano raffrontato con quello di Alfieri, E. Aschieri, *op. cit.*, pp. 110-151.

tato, un riferimento a un episodio della *fabula* di Saul, quello della pitonessa di Endor («Quant à ceux qui voudraient que la pièce commençât par la pythonisse [...] ou que la pythonisse déterminât le dénouement [...] je n'ai rien à leur répondre»), al quale, secondo i critici, Lamartine avrebbe dovuto dare un risalto molto più forte. Nella Bibbia (*I Sam.*, 28, 3-25) Saul, attaccato dai Filistei, si rivolge a una negromante, la pitonessa di Endor appunto, perché evochi l'ombra di Samuele, da lui fatto uccidere, perché gli riveli quale sia la sua sorte. Il fantasma appare e annuncia la rovina di Saul e la successione di Davide nel regno. Le tragedie francesi ispirate alla storia di Saul che si susseguono dal Cinque al Settecento – *Saül le furieux* di Jean de La Taille (1572), *Saül* di Pierre Du Ryer (1642) e *Saül* di Augustin Nadal (1705) – seguono fedelmente il testo biblico. La Taille, con una lunga *tirade* della pitonessa (vv. 619-675), descrive il rito di evocazione come una scena di magia nera, nel gusto del senecismo cinquecentesco.

Alfieri, che tende a una laicizzazione illuministica della storia biblica, sopprime un episodio incentrato su quel rapporto fra naturale e soprannaturale al centro della discussione, ormai desueta, sul tragico sacro nel Cinquecento e sul *merveilleux* nel Seicento. Un episodio, inoltre, che probabilmente Alfieri ritiene difficile da inserire mantenendo il rispetto delle unità di tempo e di luogo²⁴. Lamartine, per parte sua, restaura una scena canonica della tradizione drammaturgica. Anche nel citato *Saül* di Soumet ricompare il personaggio della pitonessa con un ruolo di grande rilievo, che sembrerebbe adeguarsi alle critiche rivolte a Lamartine perché puntasse maggiormente sul personaggio della negromante, trasformato nella nuova tragedia in filo conduttore di una trama che addirittura inizia e termina con il suo intervento. Proprio questa rispondenza della *pièce* di Soumet ai consigli che Lamartine dichiarava di non voler recepire, e nello stesso tempo la relativa vicinanza temporale dei due testi (terminato il primo nel 1818, rappresentato il secondo nel 1822), come pure il fatto che le due opere siano sottoposte al giudizio di Talma che rifiuta entrambe, rende interessante esaminare la rielaborazione dell'episodio e del personaggio della pitonessa di Endor da parte dei due autori.

²⁴ Cfr. F. Colagrosso, *op. cit.*, p. 183.

Per rispettare l'unità di luogo, sia in Lamartine che in Soumet, l'azione della pitonessa si situa nel campo degli Ebrei, dove essa è arrivata da Endor poco prima della battaglia contro i Filistei. Diversissima è la caratterizzazione del personaggio. In Lamartine, ove è presente soltanto nella terza scena del secondo atto, essa è una veggente ispirata da Dio. Così la descrive il generale di Saül, Abner:

C'est une simple femme; Endor est sa patrie,
L'obscurité longtemps enveloppa sa vie,
Mais, depuis que l'Esprit en elle est descendu,
Tout à coup dans Juda son nom s'est répandu.
On dit que l'avenir pour elle est sans mystères,
Qu'elle a prophétisé sur le sort de ses frères,
Sur David et sur vous, qu'elle a lu dans les cieux
De sinistres secrets... (II, 2).

Essa stessa si definisce «la voix du Dieu suprême» (II, 3) ed è in preda all'ispirazione divina che preannuncia l'ascesa al trono di David e la morte di Jonathas. Non esercita la funzione negromantica, di connotazione infernale, e non è lei ad evocare l'ombra di Samuel, che invece appare spontaneamente a Saül terrorizzandolo («Ciel! que vois-je? c'est ton ombre sanglante! / Quels regards! Son aspect me glace d'épouvante!», II, 3), per poi immediatamente *s'évaporer*.

Molto maggiore, come si è detto, è il rilievo del personaggio della pitonessa nella *pièce* di Soumet: addirittura, riproponendo quasi uno schema tipico della struttura drammaturgica antica, esso funziona come *deus ex machina*, a suggerire che l'intera vicenda è governata da forze sovranaturali, in quello spazio temporale di una sola giornata assegnato qui per espletare un compito non tanto provvidenziale quanto infernale, come attesta una delle battute conclusive:

Pour la dernière fois j'apparais à tes yeux.
Après de toi, Saül, *ma tâche est terminée*.
Je vais rendre aux enfers compte de ma journée. (V, 7, sottolineature nostra)

La 'giornata' tragica si estende da una notte all'altra: sono questi i limiti che contrassegnano la durata della tragedia, fedele in questo alla normativa pseudo-aristotelica, con l'estensione – non reale, ma a livello di sensazione – dell'oscurità notturna su tutta l'azione, quasi il giorno

intero diventasse notte, quale effetto di un maleficio che *noircit* anche *les ombres* per opera di un essere infernale che rivendica la notte appunto come proprio spazio:

D'affreux enchantemens couvrent ces rochers sombres;
 Cette nuit est à moi, j'en ai noirci les ombres;
 J'ai des morts sans cercueil dispersé les lambeaux;
 Les cieux m'ont reconnue en voilant leurs flambeaux. (V, 4, sottolineature nostra)

La vicenda di Saül e David, che nella Bibbia – e soprattutto nell'esegesi biblica ebraica e cristiana – ha il valore di *exemplum* dell'intervento salvifico di Dio nella storia, viene raccontata come uno scontro con le potenze del male che si scatenano nel mondo, agendo mediante individui che, rinunciando a *tout penchant humain*, hanno stretto un *pacte horrible* con gli *esprits de l'abîme* (in questo caso la pitonessa, rappresentata secondo l'iconografia tradizionale della strega) per sottomettere alle forze demoniache altri uomini (in questo caso Saül):

Depuis qu'un pacte horrible a consacré mon sort
 Aux esprits de l'abîme, au culte de la mort,
 Par le souffle infernal sur la terre animée
 À tout penchant humain mon âme s'est fermée.
 Pythonisse d'Endor et vouée aux forfaits,
 Je n'ai d'autre bonheur que le mal que je fais.
 [...]
 Je retrouve en Saül quelques traits de moi-même.
 L'enfer l'unit à moi par un affreux lien;
 Mais son démon l'accable, et je commande au mien. (I, 1, sottolineature nostra)

Questi versi fanno parte della lunga *tirade* (quaranta versi) con cui la pitonessa apre la tragedia, autodefinendosi creatura che si realizza soltanto nel male («vouée aux forfaits, / je n'ai d'autre bonheur que le mal que je fais»), e caratterizzano la *pièce* come imperniata su di un protagonista, unito alla negromante da un legame infernale, in preda a un *démon* che *l'accable*. Viene così anticipata l'impostazione di tutta la tragedia, che alla fine risulta essere non tanto un esempio di *tragédie sainte* – genere, come abbiamo sottolineato, ben poco amato nella temperie neoclassica cui peraltro Soumet, in contemporanea, sacrifica con la *Clytemnestre* accettata da Talma – quanto un dramma fantastico che

racconta di stregoneria, debitore più che della Bibbia di quel genere della *féerie* che ha gran fortuna nell'epoca romantica.

D'altronde, basta analizzare la scena del terzo atto in cui la pitonessa evoca lo spettro di Samuel, per riconoscere tutto l'armamentario delle scene di stregoneria:

Farouche, l'œil en feu, terrible, échevelée,
 Frappant du pied la terre à ma voix ébranlée,
 Arrosant la poussière et le cercueil brisé
 D'un sang tiède et fumant dans mes veines puisé,
 Je forcerai la mort à quitter ses ténèbres.
 Prêtez-moi vos secours, enchantemens funèbres!
 Montrez-lui que Saül, par l'enfer châtié,
 Ne connaît de l'enfer qu'une faible moitié.
 Et toi, dieu que je sers, si la main d'une amante
 S'offrit toujours à toi d'un sang nouveau fumante;
 Si ma bouche, toujours soufflant ton noir poison,
 Au plus affreux blasphème a préféré ton nom;
 Pour les philtres puissans que demandait ta rage,
 Si j'allai recueillir seule, après un orage,
 Les ossemens des morts dérobés aux bûchers,
 Et les feux du tonnerre empreints sur nos rochers,
 Encor ce dernier crime et ce dernier miracle,
 Accours, et que la mort confirme mon oracle. (III, 6)

Proprio per questo insistere sulla figura della strega e sul tema del maleficio, è possibile anche considerare l'operazione compiuta da Soumet nella stesura del suo *Saül* come una *reductio* del modello *tragédie sainte* a un altro modello che si stava imponendo sulle scene francesi, quello shakespeariano. Occorre dire che già Lamartine, a proposito della sua tragedia, fa riferimento a Shakespeare, come termine di paragone qualitativo. Il 6 febbraio 1818 scrive a Virieu vantando una equivalenza del suo testo con quelli di Shakespeare, quanto a stile e tono: «[...] mon cinquième [acte] ne ressemblera qu'à du Shakespeare»²⁵. Di rimando, Virieu elogerà l'amico, il 6 maggio 1818, paragonandolo a Shakespeare

²⁵ *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, p. 101. Per altri riferimenti a Shakespeare, riconosciuti il gran maestro del teatro insieme a Racine, cfr. *ibid.*, t. II, p. 94 (23 gennaio 1818) e p. 145 (17 luglio 1818).

e a Racine: «C'est Shakespeare traduit par Racine»²⁶. Non dimentichiamo che pochi anni dopo l'accoppiata *Racine et Shakespeare* (1822-1823) servirà a Stendhal da supporto per il primo grande manifesto del movimento romantico in Francia. Il rapporto peraltro di Lamartine con l'opera del bardo inglese è oscillante e contrastato, soprattutto per il fatto che di Shakespeare, fino ai primi anni venti dell'Ottocento, circolano in Francia gli adattamenti (più che traduzioni) di Jean-François Ducis, che edulcora e 'classicizza' le *pièces* shakespeariane, rendendole insipide²⁷. Non per nulla Lamartine per sottolineare l'arretratezza di gusto della critica accademica fa riferimento al Ducis applaudito nelle sedute dell'Institut («Songe d'ailleurs au goût du public choisi, rassemblé dans les séances de l'Institut pour applaudir les petits vers du vieux Ducis»).

Tuttavia, tra il 1821 e il 1822, abbiamo due avvenimenti importanti per una conoscenza più vasta e per una fortuna scenica dell'opera di Shakespeare²⁸. Nel 1821 è pubblicata una traduzione dell'opera completa di Shakespeare²⁹ ad opera di François Guizot (in realtà un'edizione riveduta della versione di Le Tourneur), che mette in circolazione uno Shakespeare ben più autentico di quello degli adattamenti di Ducis. Nel 1822 abbiamo una *tournée* parigina di attori inglesi che offrono al pubblico francese una rappresentazione dell'*Othello* su testo originale (peraltro senza successo, perché nel '22 vengono fischiati dal pubblico, mentre saranno applauditi in un'ulteriore *tournée* del 1827). Si tratta di

²⁶ *Ibid.*, t. II, p. 115.

²⁷ Pierre Antoine de La Place tra il 1745 e il 1748 appronta la traduzione o il riassunto di undici *pièces* di Shakespeare e Pierre Le Tourneur cura, tra il 1776 e il 1782, un teatro completo dell'autore inglese; di queste traduzioni si serve per i suoi adattamenti Jean-François Ducis, tra il 1769 e il 1792: cfr. J.-J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Colin, 1898; M. Monaco, *Shakespeare on the French stage in the Eighteenth Century*, Paris, Didier, 1974; R. Bauer (a cura di), *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, Berne, Peter Lang, 1988; J. Golder, *Shakespeare for the age of reason: the earliest stage adaptations of Jean-François Ducis, 1769-1792*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992; J.-P. Perchellet, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004.

²⁸ Cfr. C. Treilhou-Baladé, *Shakespeare romantique. La réception de Shakespeare en France de Guizot à Scribe (1821-1851)*, thèse de doctorat, Paris-III, 1994. Per una sintesi cfr. anche Fl. Naugrette, *Le théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp. 62-72; S. Ledda - Fl. Naugrette, *Le drame romantique*, in AA. VV., *Le théâtre français du XIX^e siècle. Anthologie de L'avant-scène théâtre*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008, pp. 124-241, qui pp. 133-136.

²⁹ *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Ladvat, 1821 (13 voll.).

eventi che favoriscono la diffusione in Francia dei testi del tragediografo inglese e contribuiscono all'evoluzione del gusto dei lettori e degli spettatori. In particolare, tra l'estate e l'autunno del 1822, la compagnia teatrale inglese, pur rinunciando al teatro della Porte-Saint-Martin, ove si è consumato il fiasco dell'*Othello*, non abbandona Parigi e in una piccola sala mette in programma, questa volta con successo, *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *Richard III*, *Macbeth* e, di nuovo, *Othello*.

La scoperta di uno Shakespeare diverso contribuisce al superamento degli schemi neoclassici della tragedia tradizionale e accelera l'evoluzione del teatro nella direzione del dramma romantico. Un esempio di questa apertura ai modelli considerati moderni e innovativi, lo possiamo appunto avere nella prima produzione di Soumet che mette simultaneamente in scena *Clytemnestre* alla Comédie Française (il primo Théâtre Français), il 7 novembre 1822, e *Saül* all'Odéon, il 9 novembre: la prima *pièce* con il patrocinio dell'ormai vecchio Talma, che malgrado l'età avanzata recita nel ruolo di Oreste; la seconda, considerata non adeguata alle regole classiche (come già era avvenuto per il *Saül* di Lamartine), in una sala meno ufficiale della Comédie, anche se l'Odéon, teatro *subventionné*, ha comunque il prestigio di secondo Théâtre Français, pur essendo aperto alla rappresentazione di testi ritenuti di rottura rispetto alla normativa accademica.

Ora, è proprio alla luce di questa scoperta dello Shakespeare 'inglese' – non più classicizzato alla francese – che possiamo vedere un'intertestualità del *Saül* di Soumet con un testo, il *Macbeth*, che diventerà una delle fonti archetipiche dell'immaginario drammaturgico del Romanticismo, anche attraverso l'iconografia. Infatti, se, come abbiamo segnalato, un maestro del Neoclassicismo come David influenza profondamente, anzi guida, l'accesso al testo teatrale da parte del mattatore Talma, un altro pittore contemporaneo di David agirà sull'accesso del gioco attoriale al testo letterario nel passaggio dai Tardi Lumi al primo Romanticismo, e sarà lo svizzero Johann Heinrich Füssli (1741-1825)³⁰, che a partire dall'arrivo a Londra, ove passerà buona parte della sua vita (1764-1770 e 1779-1825), soprattutto attraverso la frequenza assidua dei teatri e l'amicizia con grandi attori come David Garrick, si appassionerà a tal

³⁰ Cfr. O. Rossi Pinelli, *Füssli*, Firenze, Giunti, 1997.

punto ai drammi di Shakespeare da farne un riferimento costante della sua produzione grafica. Basti pensare, per quanto riguarda il *Macbeth*, a immagini come *Le tre streghe* (1783) del Kunsthaus di Zurigo o allo straordinario quadro della Tate Gallery di Londra, *Lady Macbeth afferra i pugnali* (1812). Ricordiamo anche, significativo per una lettura non neoclassica della *fabula* di Saul, lo schizzo (penna, inchiostro, sfumato) del Victoria and Albert Museum di Londra, *Lo spettro di Samuele appare a Saul dalla negromante di Endor* (1777): vicino negli anni al *Saul* di Alfieri (1782-1788), ma lontano come sensibilità da questo testo, lontano anche dal testo di Lamartine, mentre Soumet si muoverà in una temperie molto simile a quella cui reagisce Füssli, con le sue rappresentazioni fortemente espressioniste di un mondo onirico, caratterizzato dall'eccesso e dalla frenesia³¹.

Nell'insistere, come si è detto, sul personaggio della pitonessa, Soumet sembra ricordarsi della struttura del *Macbeth* shakespeariano, scandita in apertura e nella parte centrale, risolutiva per la vicenda, sull'apparizione di esseri soprannaturali, in questo caso tre streghe. Nel *Macbeth* abbiamo due momenti di presenze infernali: nel primo atto la prima e la terza scena, nel quarto atto la prima scena; nel *Saül* di Soumet essenzialmente tre momenti: nel primo atto la prima scena, nel terzo atto la sesta scena, nel quinto atto la quarta scena. In *Macbeth*, I, 1, le streghe affermano la loro appartenenza a un mondo pervertito («Fair is foul, and foul is fair: / hover through the fog and filthy air [bello è il brutto e brutto il bello: voliamo attraverso la nebbia e l'aria sporca]»), così come in *Saül*, I, 1, la pitonessa si proclama votata al male («vouée aux forfaits, / je n'ai d'autre bonheur que le mal que je fais»). Nel cuore del dramma, sia in *Macbeth*, IV, 1, che in *Saül*, III, 6, abbiamo un rito di magia nera con l'immissione del protagonista nella dimensione soprannaturale. Nel finale di entrambe le *pièces* abbiamo una battaglia che

³¹ Cfr. W. Hofmann, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo (1750-1830)*, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 184-212 (cap. 6: Füssli. *Un inferno-paradiso*). Proprio a proposito della tragedia del periodo della Restaurazione, Maurizio Melai nella sua *thèse* (*op. cit.*, p. 53) vede nel *frénétique* uno dei caratteri maggiori della drammaturgia, citando come esempio tipico il teatro di Soumet: «On assiste au triomphe du noir, du frénétique, de ce goût de l'horifiant où Soumet et ses contemporains s'engouffrent souvent avec une complaisance affichée. La mise en scène du terrible et du sanglant est parfois accompagnée de la représentation du surnaturel, dont la présence contribue à perturber l'ordre d'un monde déjà troublé par l'irrationalité et l'immoralité humaines».

segna la rovina del protagonista, con la presenza materiale della pito-nessa in *Saül*, V, 4, e con quella invisibile, in *arrière-plan*, delle streghe nella conclusione del *Macbeth*. L'acuta sintesi interpretativa che Yves Bonnefoy premette alla sua versione della tragedia shakespeariana, può molto bene riassumere, «si magna parvis componere licet», anche il carattere che Soumet imprime alla sua rivisitazione del dramma alfieriano, così diversa peraltro da quella di Lamartine:

Dès la première scène l'accent est placé avec grande force sur la réalité supranaturelle de figures qui y représentent le mal et par conséquent sur celui-ci même: puisque ces «sorcières», ce sont en fait des démons, et qui fomentent un projet d'où doit résulter que Macbeth perdra son âme. Et ces êtres qui semblent déboucher d'un authentique autre monde resteront actifs, à l'arrière-plan, jusqu'à la fin de l'action, un signe en étant qu'au IV^e acte Macbeth va les consulter là même où bout leur affreux chaudron, cependant que leurs ineptes propos, qui pourraient passer pour une faiblesse de la pièce, résonnent, glapissements et ricanements, d'une façon qui est là pour rappeler qu'au-dehors du monde de Dieu c'est l'incohérence qui règne, autant qu'une affreuse nocivité, mais rien qui pour autant devrait nous paraître de l'irréel³².

Pertanto, nel gioco di intertestualità che si consuma in Francia tra il 1818 e il 1822 a partire dal *Saul* di Alfieri, si evidenzia un *débat* teorico – a livello di ideologia, ma soprattutto di poetica concernente i generi letterari – proprio intorno all'accettazione di un tema biblico rifiutato dalla «disposition antireligieuse du parterre» denunciata da Virieu³³, quel *parterre impie* cui fa riferimento anche Lamartine³⁴, biblismo conforme peraltro alla rinata sensibilità religiosa che teorizza, come nel *Génie du Christianisme*³⁵, il ricorso in letteratura alla *fabula* scritturale. Alla luce di questo *débat* non è tanto l'intertestualità con Alfieri ad essere interessante, quanto il modo di realizzarla nelle due *pièces* francesi. Per certo, entrambi i testi si rifanno ad Alfieri, soprattutto Lamartine che, pur rivendicando una sua originalità, traduce rielaborando. Anche Soumet ha in mente Alfieri da cui si discosta profondamente, ma certamente

³² Y. Bonnefoy, *Macbeth le mécréant*, in W. Shakespeare, *Macbeth*, traduction et édition d'Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2016, pp. 7-15, qui p. 8.

³³ Cfr. *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, p. 121.

³⁴ Cfr. *supra*, nota 11.

³⁵ Cfr. *supra*, nota 17.

ha letto (o ascoltato in una lettura pubblica) la versione lamartiniana, se non altro per un particolare che non esiste in Alfieri (e neppure nelle tragedie francesi precedenti), là dove Jonathas morente si rivolge al padre, Saül, pregandolo di rappacificarsi con David:

LAMARTINE (V, 6)	SOMET (V, 8)
[...] Vivez; n'espérez pas de conserver mes jours: L'instant où je vous parle en achève le cours. Accordez-moi du moins une dernière grâce: Que d'un fils expirant David prenne la place. Dieu le chérit, et Dieu rejette votre fils: Respectons ses décrets! Je meurs et les bénis!	[...] Vivez pour accomplir la volonté suprême; Quittez sur mom cercueil ce fatal diadème. Ce que la voix du ciel exigea vainement, Que Jonathas l'obtienne à son dernier moment; Que mon âme, en fuyant ma dépouille glacée, Puisse dire au Seigneur: Vous m'avez exaucée. Aimez David...; et toi, qu'à la main de ma sœur, Ami, d'unir ta main je goûte la douceur. [...]

Indipendentemente, tuttavia, da questo indiscutibile contatto fra i due testi – e, nello stesso tempo, malgrado la diversa trattazione dell'identico soggetto – constatiamo anzitutto un atteggiamento di rifiuto di entrambe le *pièces* consacrate a *Saül*, rifiuto che si esprime mediante l'intervento di Talma, rappresentante (al culmine, ma anche alla fine, di una grande carriera) dell'istituzione teatrale ufficiale, quel Théâtre Français (o Comédie Française), che progressivamente avrà sempre più concorrenti (e oppositori sul piano delle scelte teoriche) nel territorio parigino. Nel rapporto con Lamartine, Talma si limita ad un giudizio negativo, fingendolo non suo, in quanto la responsabilità viene fatta slittare sull'ipotetica opposizione classicista di un Comité ostile alle *innovations*. Significativo, nel rapporto con Soumet, è il fatto che Talma accetti la *Clytemnestre* (quella tragedia degli Atridi, soggetto classico per eccellenza), ma rifiuti il *Saül*, fatto slittare, come si è detto, all'O-

déon, forse con l'aiuto dello stesso Talma, in quanto il 'secondo' Théâtre Français, *salle subventionnée*, ha pur sempre il crisma dell'ufficialità.

Concludiamo e riassumiamo. Negli anni della Restaurazione, in cui si consumano, per usare una formula felice, «les derniers feux de la tragédie classique»³⁶, vediamo contrapporsi linee teoriche diverse – secondo quello schema che banalmente i manuali scolastici definiscono come lo scontro fra Classicismo e Romanticismo – in prima istanza, per quanto concerne la letteratura, all'interno della produzione teatrale. D'altronde, è dal Rinascimento che la discussione sull'*ars poetica* procede dalla drammaturgia, proprio perché è all'interno di questo genere che si giunge a una regolamentazione fondata sulla lettura della *Poetica* di Aristotele, più o meno esatta filologicamente e storicamente. E di fatto, dopo avere definitivamente incarnato la normativa aristotelica sia nel modello di Racine che in quello di Voltaire, si giunge a fossilizzare lo schema di tragedia classica – come si è sinteticamente visto anche solo dall'epistolario lamartiniano qui citato – per opera di alcune grandi istituzioni ufficiali, quali l'Institut o il teatro di Stato (le cosiddette *salles subventionnées*). Sappiamo tuttavia, fin dalla lettura delle storie letterarie sui banchi di scuola, che negli anni della Restaurazione si avvia, almeno un decennio prima della *bataille d'Hernani*, uno scontro accompagnato con la ricerca di nuovi percorsi all'interno del genere classico per eccellenza, la tragedia appunto: una ricerca che usufruisce di apporti intertestuali estremamente ricchi, che oltrepassano i confini nazionali.

Ora, il caso delle tragedie su *Saül* offre una testimonianza significativa sia della ricerca di forme nuove – pur nell'ostentazione della volontà di fare opera 'classica' – sia dello scontro con i modelli difesi dall'accademia (e anche da un pubblico conservatore, arroccato nei suoi teatri e nei suoi *salons*). Senza contare che nello spazio di quattro anni assistiamo al confronto di due autori con una censura non tanto politica quanto di *établissement* culturale: due autori che si misurano sullo stesso tema, derivato per di più dallo stesso modello, quell'Alfieri lettore assiduo della tragedia classica francese in cui innesta un grande motivo romantico, quello della melanconia furiosa³⁷.

³⁶ Cfr. M. Melai, *op. cit.*

³⁷ Cfr. J. Claire (a cura di), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard – Réunion des Musées Nationaux, 2005.

Come si è detto, Lamartine e Soumet si scontrano su problemi di genere letterario. Il primo, infatti, a quanto emerge dalla corrispondenza con Virieu, è oggetto di critiche ideologiche (il fatto di scegliere un argomento biblico) e strutturali. In particolare gli vengono mossi appunti riguardanti il *mélange*, condannabile, di generi diversi, poiché immette nella sua *pièce* una *scène lyrique* («J'ai impitoyablement refusé [...] la suppression même de la scène lyrique»³⁸) che comporta musica e canto con un movimento nella direzione dell'*opéra* o di quel *mélodrame* che si afferma all'inizio dell'Ottocento³⁹, ma che i puristi distinguono rigorosamente dalla tragedia classica. Così pure, gli vengono fatte osservazioni concernenti lo stile, considerato *épique* e poco pertinente al genere tragico («Quant aux personnes qui ont trouvé la pièce plus épique que dramatique, ce sont des personnes d'esprit et de l'art; ma première idée était tout épique»⁴⁰). Il secondo, anch'esso per motivi probabilmente di genere letterario, viene costretto a rappresentare il suo *Saül* in un teatro meno importante della Comédie française. Soprattutto, da un *Saül* all'altro vediamo compiersi un'interessante traiettoria di gusto. In quest'ambito la *pièce* di Lamartine è importante proprio perché è una rielaborazione-traduzione del testo di Alfieri, che denuncia un mutamento di sensibilità nella direzione di un forte sentimentalismo e dell'irrompere del lessico della *tendresse*. Molto diverso, sotto l'aspetto della *sensiblerie* e del linguaggio, è il *Saül* di Soumet, che tende shakespearianamente ad abbozzare una tragedia degli orrori.

Così, percorrendo un breve itinerario, penetriamo nel laboratorio drammatico primoromantico e ne scopriamo i tentativi innovativi, con gli scontri polemici connessi.

³⁸ Cfr. *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, p. 185.

³⁹ Cfr. P. Berthier, *op. cit.*, pp. 309-321.

⁴⁰ Cfr. *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, p. 130.



CAMILLA NAPPI

Università degli Studi di Napoli Parthenope
camilla.nappi001@studenti.uniparthenope.it

TERMINOLOGIE ET RECHERCHE DOCUMENTAIRE
DANS L'ÉCRITURE DE MAYLIS DE KERANGAL
À L'ÈRE DU « RÉALISME 2.0 » DE LA LITTÉRATURE
FRANÇAISE CONTEMPORAINE

Riassunto

Il presente contributo intende porre l'accento su alcune particolarità lessicali che caratterizzano i romanzi di Maylis de Kerangal, soffermandosi, in particolare, su due aspetti che contraddistinguono la sua produzione letteraria: il ricorso alla terminologia tecnico-scientifica e la precisione documentaria. L'analisi del corpus, che comprende nello specifico tre romanzi della scrittrice (*Naissance d'un pont*, *Réparer les vivants* e *Un monde à portée de main*), intende, dunque, dimostrare in che modo l'uso puntuale dei termini e lo stile documentaristico rappresentano non soltanto due tratti distintivi della narrativa *kerangaliana*, ma possono rivelarsi, al contempo, strumenti per la creazione di un'opera letteraria di vocazione neorealista. In tal senso, la scelta di dipingere cornici romanzesche estremamente tecniche, nonché l'attenzione rivolta da parte della scrittrice ai lessici specialistici e alle pratiche discorsive proprie di determinate categorie socioprofessionali manifestano una volontà di offrire uno sguardo sul mondo contemporaneo e un interesse per il reale, tali da rendere Maylis de Kerangal una delle rappresentanti del "Realismo 2.0" della letteratura francese contemporanea.

Parole chiave: Maylis de Kerangal, letteratura francese contemporanea, Neorealismo, lessico specialistico, terminologia tecnico-scientifica

Abstract

This contribution aims to emphasise certain lexical peculiarities that characterise Maylis de Kerangal's novels, namely: the use of technical-scientific terminology and documentary precision. The corpus analysis, which specifically includes three of the writer's novels (*Naissance d'un pont*, *Réparer les vivants* and *Un monde à portée de main*), aims therefore to demonstrate how the precise use of terms and the documentary style not only represent two distinctive features of Kerangal's narrative but can also prove to be means for the creation of a literary work with a neo-realist vocation. In this sense, the choice to portray highly technical fictional frames, as well as the attention paid by the writer to the specialised lexicons and discursive practices of specific socio-professional categories, manifest a desire to offer a glimpse of the contemporary world and an interest in the real, such as to make Maylis de Kerangal one of the representatives of 'Realism 2.0' in contemporary French literature.

Keywords: Maylis de Kerangal, contemporary French literature, Neorealism, specialised lexicon, technical-scientific terminology

Introduction

Figure de proue de la dernière rentrée littéraire, Maylis de Kerangal s'y inscrit avec un style authentique, aisément identifiable et un talent d'écriture indéniable qui font d'elle une voix unique au sein des représentants de la littérature française contemporaine.

Plusieurs travaux ont été consacrés à l'écriture kerangalienne, qui peut être définie « avitaillé au multiple, polymorphe, plastique [...] »¹, étant donné qu'elle véhicule des éléments très hétérogènes tant du point de vue de la narration que du point de vue lexical.

L'importance accordée par Kerangal à la représentation du réel et du monde contemporain, à la dimension socio-ethnologique et anthropologique, aussi bien que la précision documentaire et langagière de ses œuvres, sont autant des éléments qui ont amené certains chercheurs à considérer l'écrivaine comme l'une des représentantes d'un nouveau réalisme de la littérature française contemporaine².

Ce tournant réaliste de la production littéraire actuelle peut se lire comme le résultat d'une rencontre toujours plus intime entre la littérature et les sciences humaines et sociales³, qui entraîne par conséquent un échange mutuel de pratiques, notions et méthodes. À cela s'ajoute le besoin d'intégrer dans la fiction littéraire l'hétérogénéité et la multiplicité du monde contemporain, qui amène l'écrivaine néo-réaliste à s'informer sur différents domaines de la connaissance et acteurs socio-professionnels, parvenant parfois à s'emparer d'un lexique spécialisé et d'une terminologie techno-scientifique, susceptibles de proposer au public une transposition fidèle d'une réalité de plus en plus complexe, compte tenu de la technicisation du quotidien découlant de la révolution numérique.

¹ Cf. M. Bonazzi, C. Narjoux et I. Serça, *La Langue de Maylis de Kerangal*. « Étirer l'espace, allonger le temps », Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2017.

² Cf. A. Gefen, *Le monde n'existe pas* : « le nouveau réalisme de la littérature française contemporaine », in M. Majorano (dir.), *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Macerata, Quodlibet Studio, 2016, pp. 115-125 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01624094/document>, consulté le 25/06/2021).

³ Cf. D. Viart, *Les littératures de terrain*, « Revue critique de fiction française contemporaine », 18, 2019, pp. 1-13 (en ligne : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx18.20>, consulté le 27/06/2021).

Nous estimons donc que les romans kerangaliens pourraient offrir un point de départ intéressant pour analyser de plus près et sous un angle multidisciplinaire le traitement terminologique et l'exploitation des termes en tant qu'instruments incontournables de la construction de l'œuvre littéraire contemporaine néo-réaliste⁴.

Après avoir fourni un aperçu général des contributions dédiées à la production littéraire de Maylis de Kerangal, le présent article se propose d'analyser les choix langagiers et discursifs caractérisant en particulier trois romans de l'écrivaine française, à savoir *Naissance d'un pont* (2010, désormais NP), *Réparer les vivants* (2014, désormais RV) et *Un monde à portée de main* (2018, désormais UMPM).

En effet, pour le dire avec les mots de Kerangal elle-même, ses trois œuvres « forment un tout [...] un 'cycle des initiations' [...] [car ils] l'enjoignent à rallier d'instinct un monde auquel *sa* vie ne *lui* donne pas accès, un monde social, culturel et surtout langagier *qu'elle* doit aller quérir »⁵. En vertu de cela, ces romans se révèlent ainsi des ressources précieuses afin d'enquêter sur la recherche et l'exploitation de la terminologie de Kerangal, ainsi que sur son rapport à la documentation et au désir de détail.

Nous avons choisi donc de créer un corpus comprenant les œuvres kerangaliennes susmentionnées, dans le but de montrer comment le choix des termes pourrait répondre chez elle à un souci documentaire et d'exactitude du langage visant à saisir l'hétérogénéité et la complexité du monde contemporain, conformément aux principes du soi-disant nouveau réalisme.

Enfin, nous nous pencherons sur les exemples les plus emblématiques relevés du corpus qui seront analysés de manière à ce qu'ils puissent étayer nos arguments. Nous concluons ainsi le travail en revenant sur les éléments clés de notre étude.

⁴ Cf. Gefen, *art. cit.*

⁵ Entretien avec Maylis de Kerangal, réalisé et retranscrit par C. Capone, C. Ternisien : *Remobiliser des lexiques, les réanimer [...], repousser, résister à la pression qui voudrait que tout le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires*, « Roman 20-50 », 68, 2020, pp. 115-127 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2020-1-page-115.htm>, consulté le 27/06/2021).

1. À propos de Kerangal : renvois à la carrière et état des lieux sur son œuvre littéraire

Romancière et novelliste plébiscitée par la presse et le grand public et à maintes reprises récompensée par des prix littéraires⁶, Maylis de Kerangal⁷ s'inscrit dans la littérature française contemporaine en portant « un regard socio-ethnologique sur l'homme, ses pratiques et ses usages, ses appartenances et son histoire »⁸ avec une production littéraire variée comprenant quelques dizaines de livres, y compris des travaux collectifs⁹.

La production littéraire très riche de Maylis de Kerangal a attiré l'attention de différents chercheurs dans le cadre des études linguistiques et littéraires, qui ont fait l'éloge de son écriture la qualifiant comme « avitaillée au multiple »¹⁰, « en prise directe avec le réel »¹¹,

⁶ Le roman *Naissance d'un pont* obtient en 2010 le prix Médicis et marque ainsi un moment décisif dans la carrière de Maylis de Kerangal, dans la mesure où elle commence à susciter l'intérêt de la critique littéraire, tout comme l'appréciation de la presse et du grand public. Cependant, le véritable succès de l'écrivaine est atteint en 2014 avec *Réparer les vivants*, qui depuis son début remporte dix prix littéraires – pour n'en nommer que quelques-uns « Roman des étudiants – France Culture-Télérama », « Grand Prix RTL-Lire » etc. – obtenant ainsi la renommée internationale avec sa traduction en plusieurs langues, aussi bien que des adaptations cinématographique et théâtrale (Cf. Édition Verticales, *Maylis de Kerangal*, en ligne : http://www.editions-verticales.com/auteurs_fiche.php?id=17 ; Cf. Institut Français, *Réparer les vivants de Maylis de Kerangal*, « Œuvre/Livre », en ligne : <https://www.institutfrancais.com/fr/oeuvre/reparder-les-vivants-de-maylis-de-kerangal> consulté le 29/06/2021).

⁷ Née en 1967 à Toulon, Maylis de Kerangal passe son enfance au Havre et puis reçoit sa formation scolaire à Rouen, avant de s'installer à Paris, où elle s'essaie à la philosophie, à l'ethnologie, à l'histoire et à l'anthropologie. Elle devient ensuite éditrice de guides de voyage pour la maison d'Édition Gallimard de 1991 à 1996, puis de documentaires pour la jeunesse, jusqu'à ce qu'en 1998 elle reprenne sa formation en passant une année à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) à Paris (Cf. Éditions Inculte, *Maylis de Kerangal*, en ligne : <https://inculte.fr/auteurs/maylis-de-kerangal/>, consulté le 29/06/2021).

⁸ Bonazzi et al., *op. cit.*, p. 8.

⁹ Kerangal publie son premier roman, *Je marche sous un ciel de traîne* chez la maison d'Édition Verticales en 2000, suivi par d'autres cinq ouvrages publiés toujours auprès du même éditeur, en créant dans les mêmes années les Éditions du Baron Perché, spécialisées dans la jeunesse et en devenant parallèlement le membre du collectif d'écrivains *Inculte*. Après avoir confié la publication des certains ouvrages à différents éditeurs, elle choisit de retourner aux Éditions Verticales pour imprimer ses dernières œuvres, notamment le roman *Un monde à portée de main* (2018) et le recueil de récits romancés *Canoës* (2021) (Cf. Éditions Inculte, *Auteurs*, en ligne : https://inculte.fr/auteurs/?_categorie_auteurs=auteurs; Cf. Éditions Verticales, *Maylis de Kerangal*, en ligne : http://www.editions-verticales.com/auteurs_fiche.php?id=17, consulté le 01/07/2021).

¹⁰ Bonazzi et al., *op. cit.*, p. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

« nomade »¹², « phénoménologique »¹³, « sidérante »¹⁴, dans la mesure où elle met au cœur de la pratique littéraire l'expérience sensorielle et décrit le réel et la contemporanéité avec une précision documentaire et technique.

Certains romans kerangaliens ont donné lieu à différentes études qui peuvent être conçues comme deux domaines de recherche distincts, l'un consacré à l'analyse critique littéraire des œuvres de Kerangal et l'autre mettant l'accent sur les aspects morpho-syntaxiques et sémantiques de son écriture. Les recherches du premier type soulignent la dimension collective et polyphonique de certaines de ses œuvres, en les considérant en tant que manifestation concrète du retour de l'épique dans la fiction française contemporaine sous la forme d'une actualisation. En effet, lors des entretiens, c'est l'écrivaine elle-même qui décrit les romans *NP* et *RV* comme des véritables « épopées »¹⁵, des « chansons de geste »¹⁶. À cet égard, il est intéressant de remarquer la réflexion de Rabaté¹⁷, qui relève chez Kerangal la mise en acte d'une stratégie narrative qu'il définit « héroïsation collective » dont elle se sert afin de bouleverser la hiérarchie traditionnelle personnage principal-personnage secondaire, compte tenu du fait que cette stratégie consiste en une magnification chorale d'acteurs tendus vers un même but, en accomplissant une action héroïque – à savoir une transplantation cardiaque, la construction d'un pont.

Quant aux études du deuxième type, elles mettent en relief la tendance de l'écrivaine à privilégier dans certains romans le temps verbal du présent de l'indicatif¹⁸ à la fois dans un souci empathique envers son public et informatif en ce qui concerne l'actualité, en tant que reflet

¹² *Ibid.*, p. 49.

¹³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ Propos recueillis par M. Landrot, *À l'origine du roman, j'ai toujours des désirs très physiques, matériels*, « Télérama/Livres » (en ligne : <https://www.telerama.fr/livre/maylis-de-kerangal-a-l-origine-d-un-roman-j-ai-toujours-des-desirs-tres-physiques-materiels,109929.php>, consulté le 01/07/2021).

¹⁶ M. T. Huy, *L'art de Maylis de Kerangal à représenter le monde*, « Le Figaro Madame », 30/08/2018 (en ligne : <https://madame.lefigaro.fr/celebrites/maylis-de-kerangal-un-monde-a-portee-de-mains-ce-livre-est-devenu-une-reflexion-100818-150070>, consulté le 01/07/2021).

¹⁷ Bonazzi et al., *op. cit.*, p. 74.

¹⁸ *Ibid.*, p. 106.

linguistique du *hic et nunc* de notre contemporanéité. D'autres travaux rendent hommage à la puissance énonciative de la syntaxe de Kerangal, qui se traduit dans le choix de longues périodes, marquées par le manque ou la réduction de la ponctuation, mais également par une propension à la parataxe et à la condensation¹⁹, et donc susceptibles de créer un effet de sonorité reproduisant les traits prosodiques de l'oralité²⁰.

Enfin, certains chercheurs enquêtent, d'un point de vue sémantique, sur l'exploitation d'un lexique très varié et singulier de Kerangal, caractérisé par différents registres allant de la parlure populaire au mot archaïque, n'épargnant pas le jargon professionnel ou les emprunts à d'autres langues. Ces facteurs sont autant d'éléments impliqués dans la création d'un « effet sidérant », qui se fait notamment grâce au recours aux onomatopées, aux hyperboles et au discours direct enchâssé dans le tissu narratif²¹.

C'est à partir de ces dernières réflexions concernant les particularités lexicales des œuvres kerangaliennes, qu'il nous a semblé intéressant d'explorer plus en profondeur les choix des termes de Kerangal dans ses romans *NP*, *RV* et *UMPM*.

Nous souhaitons prouver en ce sens que le recours à la terminologie spécialisée et l'intérêt documentaire de Kerangal, loin d'être uniquement deux aspects capitaux définissant son style narratif, ils évoquent également sa volonté de « dataifier » la contemporanéité et le réel, en rejoignant ainsi les représentants du « réalisme 2.0 » de la littérature française actuelle.

Avant de passer à la partie analytique de notre étude, nous tenons à donner quelques renseignements sur le corpus comprenant les romans kerangaliens susmentionnés, qui a été construit afin de recueillir des exemples témoignant concrètement de la posture documentaire et du souci terminologique caractérisant le travail romanesque de Kerangal.

¹⁹ *Ibid.*, p. 147.

²⁰ W. Bernabé, *Désirs de réel. La dimension sonore du roman contemporain*, « Cahier Remix », n° 7 *Repenser le réalisme*, 2018 (en ligne : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/desirs-de-reel-la-dimension-sonore-du-roman-contemporain>, consulté le 01/07/2021).

²¹ Bonazzi et al., *op. cit.*, p. 23.

2. Le corpus kerangalien : *Naissance d'un pont, Réparer les vivants et Un monde à portée de main*

En premier lieu, le choix d'intégrer dans le corpus les romans *NP*, *RV* et *UMPM* repose sur l'idée que ces œuvres forment en quelque sorte une trilogie, un tout indissociable, étant donné qu'elles présentent des caractéristiques communes qui les distinguent d'autres ouvrages kerangaliens et qui méritent donc à nos yeux une attention particulière.

NP est une épopée humaniste qui raconte la construction d'un pont dans une petite ville fictive de la Californie, Coca, une cité somnolente que le maire mégalomane, le Boa, veut transformer en métropole du troisième millénaire. Ce projet titanesque d'ingénierie mobilise une marée humaine d'hommes et femmes venus de partout du globe pour participer à la construction du pont suspendu censé relier le centre urbain de la ville au quartier en marge du fleuve habité par la communauté indienne. Le pont symbolise métaphoriquement le lien impossible entre deux mondes, celui globalisé de la cité et celui rural de la nature non contaminée.

Chanson de geste poético-clinique, *RV* décrit le périple d'un cœur dans le cadre d'une transplantation cardiaque. Simon Limbres, un jeune homme de dix-neuf ans, se retrouve en état de mort cérébrale à la suite d'un accident de voiture au retour d'une session de surf. Son cœur, le véritable protagoniste du roman, passe du Havre à Paris et rejoint Claire Méjean, une femme de cinquante-et-un ans atteinte de myocardite. Le roman représente donc un chant de réparation impliquant un peuple héroïque d'acteurs tendus vers la réalisation d'une mission collective, à savoir l'acceptation douloureuse de la mort qui permettra la continuation de la vie.

UMPM se déroule dans le milieu du trompe-l'œil chromatique et présente les métamorphoses de Paula Karst, une jeune fille qui va quitter son nid familial parisien pour intégrer le prestigieux Institut d'art de rue de Métal à Bruxelles et devenir peintre en décor. Une fois diplômée, Paula entre dans le monde du travail et se déplace d'un chantier à l'autre, de Turin, Moscou, au fac-similé de la grotte de Lascaux, en passant par les studios de Cinecittà à Rome. Ce roman de formation permet de réfléchir parallèlement sur l'essence de l'art et de la littérature, afin de voir à quel point la création picturale se fait écho de la création littéraire dans la représentation du monde.

En lisant les intrigues de ces romans, nous comprenons que ces ouvrages se répondent tout d'abord par le fait qu'ils placent au centre du récit des sujets techno-scientifiques, en explorant ainsi les domaines spécialisés de l'ingénierie de la construction, de la chirurgie cardiaque et de la décoration en trompe-l'œil. En effet, comme le suggère Kerangal, ces romans sont susceptibles de fonctionner ensemble sur le plan de l'initiation à la technique :

J'ai abordé la technique sous un aspect massif : premier degré *Naissance d'un pont*, où il s'agissait de voir comment on construit un artefact ; sous des aspects plus humains et anthropologiques dans *Réparer les vivants*, qui examine le dispositif mis en place pour un don d'organe, et comment la technique se fait relais d'une intention sociale. *Un monde à portée de main* pose, pour sa part, la question de la formation technique, de l'apprentissage, mais aussi de la place de la technique dans la fiction²².

En outre, Kerangal y prête une attention particulière à la documentation :

Alors ce que j'appelle document, c'est une acceptation assez large. Pour moi le document c'est aussi bien une expérience, c'est-à-dire le fait de me rendre sur un chantier où d'aller assister à une transplantation cardiaque [...] parce qu'en fait le tout est de tisser un rapport avec le document et comment il va être enroulé, enchâssé dans la fiction et comment il va devenir activateur de cette fiction²³.

Ces romans montrent donc dans quelle mesure le travail romanesque de Kerangal se nourrit d'expériences *in situ* et emprunte aux pratiques que les sciences humaines et sociales rassemblent sous le nom de « travail de terrain »²⁴, afin de produire des connaissances contextua-

²² Cf. Huy, *art. cit.*

²³ Rencontre littéraire avec Maylis de Kerangal, réalisée et retranscrite par S. Nowotnick et M. Cravageot : *Fiction du réel et réalité de la fiction*, « Bergische Universität Wuppertal- Romanistik », 2017, p. 3 (en ligne : https://www.romanistik.uni-wuppertal.de/fileadmin/romanistik/Rencontres_litt%C3%A9raires/Maylis_de_Kerangal/Conf%C3%A9rence_avec_Maylis_de_Kerangal.pdf, consulté le 05/07/2021).

²⁴ Cf. D. Viart, *Les littératures de terrain*, « En attendant Nadeau » n° 4, 06/08/2019 (en ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/08/06/enquetes-litteratures-terrain-viart/>, consulté le 05/07/2021).

lisées, transversales, visant à rendre compte du point de vue de l'acteur, des pratiques usuelles et de leurs significations.

À ce propos, il convient également de mentionner la proximité de Kerangal au collectif d'écrivains *Inculte*²⁵, qui réunit autour de lui toute une génération d'auteurs contemporains, partageant une même vision de la littérature envisagée comme :

[...] liée à un monde plat et déhiérarchisé, une littérature du document autant que de l'effervescence du langage [...] cherchant ses vérités hors des 'zones de confort', dans des 'régions du réel que l'écrivain connaît peut-être moins bien' [...] qui travaille de plain-pied avec les autres modes de savoirs²⁶ [...].

Ce n'est pas un hasard, si certains représentants de la critique littéraire française contemporaine tels que Viart et Demanze, ont avancé l'hypothèse d'un « retour au réel »²⁷ de la littérature française contemporaine, qui peut être qualifiée également d'un « nouvel âge de l'enquête [...] à la croisée du reportage, des sciences sociales »²⁸.

En ce sens, il semblerait que l'interaction interdisciplinaire entre la littérature et les sciences humaines et sociales datant du XVIII^e siècle – se matérialisant concrètement dans les ouvrages littéraires des grands romanciers réalistes et naturalistes tels que Balzac, Flaubert, Stendhal, Zola etc. – soit loin de s'estomper dans la scène littéraire du siècle en cours. Cette dernière s'avère *de facto* dominée par un « réalisme 2.0 », dont les écrivains d'*Inculte* ont vocation à devenir la vraie voix, compte tenu de l'attention qu'ils accordent au « réel de faits, de détails, [...] homogénéisé, dataifié en une sorte de dataification du monde »²⁹, qui reflète l'évolution du rapport au savoir et à la connaissance de nos sociétés contemporaines à l'ère du numérique.

²⁵ Maylis de Kerangal devient membre de ce collectif en 2007, en collaborant avec des figures telles que Mathias Enard, Mathieu Larnaudie, Claro, Arno Bertina, Olivier Rohe, etc. (Cf. Éditions Inculte, *Auteurs* (en ligne : https://inculte.fr/auteurs/?_categorie_auteurs=auteurs, consulté le 29/06/2021).

²⁶ Gefen, *art. cit.*, p. 4.

²⁷ D. Viart, *Histoire littéraire et littérature contemporaine*, « Tangence », 102, p. 14 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2013-n102-tce01170/1022660ar.pdf> ; <https://doi.org/10.7202/1022660a>, consulté le 02/07/2021).

²⁸ Cf. L. Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, coll. Les Essais, 2019.

²⁹ *Ibid.*, p. 4.

Dès lors, nous comprenons pourquoi écrire un roman signifie pour Kerangal construire une aventure qui se tisse avant tout dans le langage et dans la connaissance. Comme elle l'avoue, au commencement d'un livre Kerangal se plonge dans un travail de recherche méticuleux ayant pour finalité de collecter des références bibliographiques très hétérogènes qu'elle utilisera pendant l'écriture, puisque : « rassembler cette collection de livres c'est déjà commencer à tisser un réseau de sens et significations où *elle vient* logger *son* travail. [...] Alors c'est une exploration pour aller connaître ce *qu'elle ne connaît pas* »³⁰.

En vertu de ces considérations, les romans *NP*, *RV* et *UMPM* se révèlent extrêmement utiles et pertinents, afin d'examiner plus en détail les choix langagiers et discursifs de Kerangal et pouvoir interroger ainsi son intérêt à la recherche documentaire et l'exploitation de la terminologie.

3. Analyse du corpus et méthodes d'enquête

L'analyse du corpus s'est déroulée essentiellement en trois phases présentées ci-dessous. En premier lieu, nous nous sommes dédiés à la lecture attentive des romans étudiés, afin de déterminer s'il y avait des tendances communes à détecter et qui méritaient donc une attention particulière aux fins de cette étude. Ensuite, nous avons isolé les extraits de texte susceptibles de donner des exemples concrets prouvant le souci terminologique et la démarche documentaire de Maylis de Kerangal. Pour cerner davantage l'analyse, nous avons choisi finalement d'intégrer dans le corpus uniquement les exemples jugés remarquables et que nous examinerons donc dans les sections suivantes.

3.1. L'usage ponctuel des termes dans les romans kerangaliens

Lorsque Maylis de Kerangal intègre dans ses romans la terminologie spécialisée – à savoir celle de l'ingénierie de la construction, de la chirurgie cardiaque et de la décoration en trompe-l'œil – elle fait preuve d'une connaissance approfondie des domaines techno-scientifiques abordés, qui se manifeste d'abord par l'usage ponctuel des termes qui les concernent.

³⁰ Nowotnick et Cravageot, *art. cit.*, p. 4.

Dans *NP*, l'écrivaine française s'empare des univers lexicaux relatifs à l'ingénierie de la construction, de la matière, du bâtiment et parle de « creuseur la terre, draguer et aménager le fleuve, démarrer le béton »³¹. Elle énumère les figures professionnelles du domaine concerné telles que les « câbleurs, ferrailleurs, soudeurs, coffreurs, maçons, goudronneurs [...] »³², n'épargnant pas la description détaillée des tâches à réaliser :

[...] on va commencer par faire deux trous pour ancrer le pont [...] on fait passer la drague, on nettoie, on désenvase, on stock les matériaux biodégradables dans les clairières défrichées [...]. On a passé des accords à la municipalité [...], on aménage le fleuve, on recreuse le chenal [...], on érige les digues [...] et on creuse le fleuve pour y enfoncer les tours³³.

Encore, elle fait preuve d'une connaissance fine des difficultés logistiques liées à la construction d'un pont : « Problème [...] on a des roches calcaires qui reposent sur des argiles marneuses capables de provoquer des glissements de terrain. Faire très attention »³⁴, ainsi que les problèmes écologiques causés par la présence du chantier : « [...] cette année, sur le fleuve, il y a le chantier et même si les grues fournissent de nouveaux perchoirs de halte aux oiseaux hors d'haleine, les expertes parient déjà que l'écosystème est troublé [...] la dégradation des zones humides compromet la nidification, menace les espèces [...] »³⁵.

Par ailleurs, le souci langagier de Kerangal se concrétise par l'intégration d'expressions issues du jargon professionnel, n'étant compréhensibles souvent que par les seuls initiés du domaine concerné, étant donné qu'elles font allusion à un savoir-faire propre au métier :

La casse de la haute plaine. Aride en surface, fracturé en profondeur – dur au cœur tendre, c'est le coup de la frangipane, on connaît, on n'aime pas beaucoup, mais on aime mieux ça que l'inverse, hein ! La salle acquiesce, des rires fusent [...]. Sol humide et habité, racines à arracher, trouver la glèbe et descendre chercher le minéral, pour s'y appuyer, pour

³¹ M. de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Éditions Gallimard, 2010, p. 74.

³² *Ibid.*, p. 28.

³³ *Ibid.*, pp. 76-77.

³⁴ *Ibid.*, p. 75.

³⁵ *Ibid.*, p. 141.

y faire socle. Donc deux types de sol d'où deux types de matériel, mais une seule compétence : le geste néolithique ! Autrement dit entailler la terre³⁶ [...].

C'est dans *RV* que la quête de précision terminologique de Kerangal atteint son véritable paroxysme allant jusqu'à devoir intégrer dans ce roman des supports explicatifs tels que la glose ou la parenthèse, dans le but de rendre la signification des termes accessible aussi à un public profane :

- « Une infirmière précise que le constants (le pouls, la tension, la température, la saturation) sont normales, la diurèse est faible, la VVP (voie veineuse périphérique) a été posée »³⁷ ;
- « [...] les examens neurologiques ont montré une absence de réaction spontanée aux stimulations auditives (les appels), visuelles (la lumière), ou tactiles ; [...] on a des troubles oculaires (mouvements asymétriques des yeux) »³⁸ ;
- « [...] 'anatomie inversée', autrement dit le cœur à droite et tout à l'avenant [...] »³⁹ ;
- « [...] je viens déclarer le premier EEG (électroencéphalogramme) »⁴⁰.

Dans ce roman, Kerangal décrit soigneusement les complexes opérations chirurgicales d'explantation et transplantation cardiaques aussi bien que les protocoles de l'hôpital concernant le don d'organe, qui commence par l'attestation du statut de mort encéphalique : « [...] ordonnant cet examen, Révol signifie qu'il a déclenché la procédure légale destinée à constater la mort du jeune homme – il dispose pour cela deux protocoles, soit l'angiographie par scanner [...], soit la réalisation de deux EEG de trente minutes, effectués à quatre heures d'intervalle [...] »⁴¹ et poursuit avec « [...] une évaluation intégrale des organes à transmettre au médecin de l'Agence de la biomédecine qui [...] peut

³⁶ *Ibid.*, p. 75.

³⁷ M. de Kerangal, *Réparer les vivants*, Paris, Éditions Gallimard, 2014, p. 34.

³⁸ *Ibid.*, pp. 37-38.

³⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁴¹ *Ibidem*.

proposer un ou plusieurs prélèvements »⁴². Il s'agit d'une procédure finalisée à produire « le dossier Cristal, archive et outil du dialogue qui se tisse [...] avec l'Agence de biomédecine, garant de la traçabilité du greffon et de l'anonymat du donneur »⁴³.

Ce roman illustre également l'intérêt langagier de Kerangal qui s'exprime dans ses œuvres par l'inclusion d'explications métalinguistiques concernant les langues spécialisées qui y sont abordées :

Suspicion d'hémorragie cérébrale suite à un trauma crânien, coma aréactif, Glasgow 3 ! – il use cette langue qu'ils partagent, langue qui bannit le prolixe comme perte de temps, proscriit l'éloquence et la séduction des mots, abuse des nominales, des codes et des acronymes, langue où parler signifie d'abord décrire [...] puissance du succinct⁴⁴.

Ou encore, lorsque : « [...] trois mots rapides dans un langage crypté que Sean et Marianne ne captent pas, les acronymes et la vitesse d'élocution destinée à brouiller la compréhension »⁴⁵.

Il s'agit d'une tendance que nous rencontrons surtout dans *UMPM*, où la première étape du parcours de formation d'une peintre en décor prévoit inévitablement de s'initier au technolecte de l'atelier qui est :

[...] une langue inconnue que Paula doit apprendre, qu'elle décrypte penchée sur des schémas anatomiques qui définissent un plan de coupe transversal, tangentiel ou radial [...] tandis qu'elle nomme les arbres et les pierres, les racines et les sols, les pigments et les poudres [...] tandis qu'elle apprend à distinguer, à spécifier puis à user de ces mots pour elle-même [...] c'est dans le langage que Paula situe ses points d'appui [...] de contact avec la réalité⁴⁶.

Comme le suggère Kerangal, l'apprentissage du métier du peintre en décor par la protagoniste du roman Paula passe tout d'abord par l'acquisition de la langue et du vocabulaire employés par les spécialistes de la profession concernée et qu'elle doit nécessairement savoir décoder parce que sinon : « [...] rien ne sera possible sans la maîtrise de

⁴² *Ibid.*, p. 161.

⁴³ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁶ M. de Kerangal, *Un monde à portée de main*, Paris, Éditions Gallimard, p. 53.

cet alphabet, sans l'apprentissage des noms vert de Polcevera, mischio de San Siro, albâtre du mont Gazzo »⁴⁷, qui « [...] imposent des codes de représentations stricts, un système de conventions, une syntaxe et un vocabulaire aussi rigoureux que ceux d'une langue »⁴⁸.

Dans *UMPM*, Kerangal fait entrer le public dans le domaine de la décoration en trompe-l'œil et fournit des renseignements en ce qui concerne les techniques picturales, ainsi que les matériaux travaillés par les apprenants comme les bois « les chênes, les frênes l'ébène de Macassar, l'acajou du Congo, la gerbe de peuplier, le poirier, la ronce »⁴⁹ et les marbres « Carrare, grand antique, labrador, Henriette blonde, fleur de pêcher ou griotte d'Italie »⁵⁰. Elle présente aussi les outils de travail du peintre en décor, par exemple lorsqu'elle fait l'inventaire des pinceaux : « [...] pinceau à lavis, à soies de porc, un petit-gris, un épointé, un striper, un effilé à hampe de bois en martre Kolinsky [...] à laque en poils d'ours d'Alaska [...] »⁵¹ ; ou nomme les couleurs « blanc de zinc, noir de vigne, orange de chrome, bleu de cobalt, alizarine cramoisie, vert de vessie et jaune de caudium » et encore « nacarat, cuisse de nymphe émue, paprika, aigue-marine, baise-moi-ma-mignonne, jaune de Naples, merde d'oye, vert d'après l'ondée, pomelo »⁵².

Avec ses romans *NP*, *RV* et *UMPM*, Maylis de Kerangal présente des microcosmes langagiers spécifiques, les décrivant de manière assez précise tant du point de vue terminologique et discursif que descriptif et informatif en ce qui concerne le fonctionnement du domaine spécialisé d'appartenance et les profils professionnels qui y sont impliqués.

3.2. L'intérêt socioterminologique des œuvres kerangaliennes

L'exploitation de la terminologie spécialisée dans les romans *NP*, *RV* et *UMPM* ne consiste pas donc en un usage des termes qui est une fin en soi. En ce sens, Maylis de Kerangal reconstruit dans ces romans de véritables univers sociodiscursifs, en prenant en compte l'hétérogé-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibid.*, p. 52.

⁵² *Ibid.*, p. 152.

néité des faits lexicaux et la diversité des attitudes langagières au sein d'une communauté de locuteurs donnée.

À cet égard, elle explore les différentes formes de discours spécialisé et ne se limite pas à la description du prototype de communication spécialisée envisageant un échange langagier entre spécialistes qui appartiennent au même domaine. En effet, Kerangal est susceptible d'élargir le cadre discursif de la communication spécialisée abordée dans ses romans, en prenant en compte aussi la variabilité des langues techno-scientifiques en fonction de différents facteurs, à savoir du degré de spécialisation du locuteur et de l'interlocuteur, de l'intention communicative et du canal de transmission.

Par exemple, dans *NP*, la discussion sur l'état des travaux du chantier qui a lieu entre l'architecte Waldo et l'ingénieur Diderot permet de saisir comment la communication entre spécialistes issus de différents domaines peut conduire à l'incompréhension et donc :

[...] à un dialogue entre sourds : quand Ralph Waldo extrapole la question du pont, touche l'esthétique, l'expérience intime de la traversée, et celle de la Nature – il est l'homme qui revient de loin, celui qui invente la forme – Diderot la circonscrit, la traite par la technique, la chiffre, la dimensionne et finalement donne de la traversée sa version progressive, rectiligne [...] voilà sa méthode, sa façon de penser⁵³.

RV donne un exemple très intéressant de ce que la déontologie médicale considère une interaction efficace avec les proches d'un potentiel donneur d'organe « [...] incluant la subjectivité, l'émotion, et travaillant [...] cette parole fragile, faussée ou déplacée, qu'il fallait entendre et savoir décrypter »⁵⁴. En ce sens, les médecins kerangaliens Révol et Ré-mige mettent en œuvre une série de stratégies pragmatiques et prosodiques visant à rendre plus immédiate la prise de conscience par les parents de Simon Limbres de l'irréversibilité de ses lésions et pouvoir ainsi recueillir leur consentement au prélèvement de ses organes :

- « Aux premiers mots prononcés – timbre clair, cadence calme [...] sémantique d'une précision frontale, 'largos' tra-

⁵³ M. de Kerangal, *Naissance d'un pont*, cit., pp. 213-214.

⁵⁴ M. de Kerangal, *Réparer les vivants*, cit., p. 235.

més aux silences, ralentis qui épousent le déploiement du sens [...] »⁵⁵ ;

- « [...] sa phrase est lente, ponctuée de reprises de souffle, manière d'y inscrire son corps, de le rendre présent dans sa parole, de faire de la sentence clinique une empathie [...] et maintenant ils se tiennent les yeux dans les yeux [...] »⁵⁶ ;
- « Il commence lentement, rappelant avec méthode le contexte de la situation [...] »⁵⁷ ;
- « [...] il faut en passer par la brutalité de ces phrases dépliées comme des slogans sur des banderoles, il faut en passer par leur charge massive, leur matière contondante, les entretiens où traînasse l'ambiguïté sont des nasses de souffrance, Thomas sait cela »⁵⁸.

Le roman de formation *UMPM* permet à Kerangal de mettre en œuvre une autre typologie discursive, à savoir l'interaction spécialiste-initié lors du processus d'enseignement/apprentissage du métier de peintre en décor. Par exemple, les élèves de la rue de Métal apprennent pendant les leçons à l'atelier que : « [...] le trompe-l'œil est bien autre chose qu'un exercice technique, bien autre chose qu'une simple expérience optique, c'est une aventure sensible qui vient agiter la pensée, interroger la nature de l'illusion et peut-être même – c'est le credo de l'école – l'essence de la peinture »⁵⁹ ou encore « apprendre à imiter les bois, c'est 'faire histoire avec la forêt', 'établir une relation', 'entrer en rapport' »⁶⁰. Il s'agit donc de révéler le savoir-faire du métier transmis de spécialiste à futur spécialiste, en mesure de garantir la continuité de la profession.

Les exemples fournis dans cette section nous confirment la présence chez Kerangal d'un intérêt socioterminologique découlant de son attention vis-à-vis des pratiques langagières propres à certaines catégories socioprofessionnelles impliquées dans les domaines objets de ses romans.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁷ M. de Kerangal, *Réparer les vivants*, cit., p. 126.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁹ M. de Kerangal, *Un monde à portée de main*, cit., p. 61.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 62.

Nous avons appris au cours de l'analyse que la précision terminologique de Kerangal s'accompagne d'une approche documentaire provenant de la formation en sciences humaines et sociales, ainsi que de l'expérience professionnelle acquise dans le domaine de l'édition. Nous approfondirons donc la posture documentaire de Kerangal dans la section suivante, afin de montrer dans quelle mesure l'usage du document est étroitement lié à l'exploitation de la terminologie.

3.3. La dimension documentaire des œuvres kerangaliennes

Comme nous l'avons souligné auparavant, l'usage du document revêt chez Maylis de Kerangal une importance capitale en tant qu'élément d'enrichissement fictionnel, ainsi que moyen de narrativisation de la connaissance. La construction de ses romans repose, en ce sens, d'abord sur la création d'un réseau de savoirs découlant à la fois d'un matériau documentaire très hétérogène et d'un travail de terrain emprunté aux sciences humaines et sociales.

À cet égard, Maylis de Kerangal a admis qu'elle avait visité, pendant l'écriture de *RV*, l'Agence de la biomédecine, où elle a pu rencontrer un infirmier coordinateur de greffes, un médecin urgentiste et un spécialiste en transplantation cardiaque de l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière à Paris qui lui a permis aussi d'assister à une greffe cardiaque. Cette investigation *in situ* a été fondamentale pour recueillir du matériau utile à introduire dans le roman concernant les complexes opérations chirurgicales et les interactions entre les différentes équipes médicales, de manière à ce qu'elle puisse au mieux saisir la routine du milieu hospitalier.

Quant à *NP*, la posture documentaire de Kerangal y ressort principalement dans le chapitre dédié au récit de la transformation de Coca – de la fondation de la ville jusqu'à l'époque moderne – qui prend chez Kerangal la forme d'un véritable reportage plein d'informations historiques, anthropologiques et ethnologiques concernant l'installation des colons dans la vallée, l'arrivée des missionnaires espagnols, le rencontre avec les peuples autochtones, la construction du port, l'innovation technique et enfin la transformation en cité moderne⁶¹.

⁶¹ M. de Kerangal, *Naissance d'un pont*, cit., pp. 169-192.

L'œil documentaire de Kerangal se manifeste principalement dans *UMPM*, où elle évoque soigneusement l'histoire du marbre de cerfontaine, de son extraction et de sa fabrication à partir du XVIII^{ème} siècle, de l'interruption de l'exploitation durant la période des conflits mondiaux⁶². Par ailleurs, la description de la découverte de la grotte de Lascaux⁶³ se configure comme un véritable chef-d'œuvre de précision documentaire, qui se caractérise par l'insertion de détails fins en mesure de prouver un travail de recherche méticuleux.

Un autre aspect singulier concernant le rapport au document de Kerangal réside dans le fait qu'elle cite explicitement dans ces ouvrages les ressources bibliographiques employées pendant l'écriture. À ce titre, Kerangal mentionne dans *NP* deux textes juridiques qui lui serviront pour narrer l'interruption des travaux du chantier durant la nidification des oiseaux : il s'agit de la *Convention sur la conservation des espèces migratrices appartenant à la faune sauvage*, un traité international signé à Bonn en 1979, et du *Migratory Bird Hunting Stamp Act*⁶⁴, ainsi connu avec le nom de *Loi du timbre du canard* de 1934, les deux visant à protéger les espèces animales migratrices.

Dans *RV* Kerangal mentionne différents titres d'ouvrages tels que *L'homme devant la mort* de Philippe Ariès, *La sculpture du vivant* de Jean Claude Ameisen, *Twice Dead. Organ Transplants and the Reinvention of Death* de Margaret Lock, le numéro de la Revue neurologique de 1959 et *La maison du clair de lune* de Mary Higgings Clark⁶⁵. Ce sont essentiellement des livres à caractère philosophique et scientifique, présentés dans le roman par Kerangal comme faisant partie de la bibliothèque personnelle du médecin Révol. Parmi ces ouvrages – qui abordent des sujets variés tels que l'histoire du rapport de l'homme à la mort, de la transplantation d'organe etc. – le numéro de la Revue neurologique de 1959 revêt une importance capitale pour Kerangal. En effet, la mention de cet article lui permet de raconter l'histoire du concept de « coma dépassé », qui fut introduit pour la première fois lors de la 23^e réunion internationale de Neurologie en 1959 par le neurologue Maurice Goulon

⁶² M. de Kerangal, *Un monde à portée de main*, cit., pp. 98-109.

⁶³ *Ibid.*, pp. 281-299.

⁶⁴ M. de Kerangal, *Naissance d'un pont*, cit., p. 142.

⁶⁵ M. de Kerangal, *Réparer les vivants*, cit., p. 32.

et l'infectiologue Pierre Mollaret⁶⁶. Ce faisant, elle se fait vulgarisatrice scientifique et raconte la découverte de la condition de mort cérébrale, un événement crucial qui a marqué un changement épistémologique de la conception de mort traditionnelle au sein de la discipline médicale et qui a ouvert la voie aux prélèvements d'organes et aux greffes.

Dans *UMPM*, Maylis de Kerangal cite le *Précis de géomorphologie* de Max Derruau⁶⁷, à savoir un catalogue de marbres antiques employé par les étudiants en décor lors des cours à l'Institut d'art et que l'écrivaine française a utilisé donc en tant que référence pour décrire ce matériau dans le roman.

L'usage du document joue donc chez Kerangal un rôle fondamental en tant qu'activateur de fiction, ainsi que de prose littéraire. Il est intéressant de noter en ce sens le lien étroit qui existe entre la posture documentaire et la quête de précision terminologique caractérisant les romans kerangaliens. En effet, selon Kerangal, la documentation constitue un point de départ incontournable pour s'initier aux univers lexicaux relatifs aux domaines techno-scientifiques abordés dans ses romans. Par ailleurs, nous observons chez elle, en quelque sorte, un engagement dans la langue, dans la mesure où l'extrême précision est pour elle un enjeu poétique visant à donner une dignité littéraire au langage technique longtemps passé sous silence par la langue romanesque.

4. Dernières remarques

Le présent article a eu comme objectif l'analyse des choix langagiers et discursifs caractérisant les romans kerangaliens *NP*, *RV* et *UMPM*, afin de mettre en exergue l'utilisation de la terminologie sous un angle multidisciplinaire et lors de sa rencontre avec la littérature et les sciences humaines et sociales.

En premier lieu, nous avons fourni au public les moyens nécessaires visant à situer au mieux la place occupée par Maylis de Kerangal dans le paysage littéraire contemporain, en évoquant les contributions dédiées à sa production littéraire. Ensuite, nous nous sommes penchés sur l'analyse du corpus comprenant les œuvres kerangaliennes susmentionnées qui nous a permis d'approfondir deux aspects fondamentaux caracté-

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 43-46.

⁶⁷ M. de Kerangal, *Un monde à portée de main*, cit., p. 69.

risant l'approche méthodologique de Kerangal à l'écriture, à savoir la posture documentaire et le souci terminologique hérités de sa formation scolaire et professionnelle. Ce sont précisément ces éléments, qui nous ont amenés à considérer le choix des termes et la recherche documentaire de l'écrivaine comme une manifestation concrète de son désir de s'intégrer au cadre du nouveau réalisme de la littérature française contemporaine.

À cet effet, l'analyse du corpus a permis de révéler chez Kerangal un usage ponctuel de la terminologie qui dénote une connaissance exhaustive des domaines techno-scientifiques abordés dans ses romans, compte tenu du fait qu'elle offre au public une loupe pour observer des microcosmes langagiers et sociodiscursifs faisant partie de notre vie quotidienne de tout individu.

Ainsi, l'exploitation d'une terminologie extrêmement technique entraîne quelquefois l'écrivaine française à adopter une démarche de vulgarisation vis-à-vis de son public, qui se manifeste notamment par le recours à des supports explicatifs tels que la parenthèse où la glose, le but étant de préciser davantage la signification des termes obscurs aux non-initiés. Par ailleurs, la présence d'explications métalinguistiques concernant le fonctionnement des langues spécialisées présentes dans ses romans, peut se lire comme un autre indice de la quête de précision terminologique exprimée par Kerangal.

Enfin, nous avons observé dans quelle mesure la référence à la documentation et le travail de terrain sont susceptibles de remplir chez Kerangal à la fois une fonction d'enrichissement fictionnel et langagier, lui donnant la possibilité de recueillir du matériau intéressant à introduire dans ses œuvres, aussi bien qu'une occasion pour cerner de plus près les univers lexicaux des domaines techno-scientifiques qui y sont abordés.

En vertu de cela, nous croyons que la précision terminologique et la posture documentaire caractérisant les romans *NP*, *RV* et *UMPM* illustrent bien comment le traitement du document et l'exploitation des termes peuvent servir d'outil à la construction de l'œuvre littéraire néo-réaliste. En effet, le choix de dépeindre des cadres romanesques aux contours extrêmement techniques, d'intégrer dans la fiction les technolectes relatifs à différents métiers, ainsi que la référence aux données bibliographiques, sont autant d'éléments manifestant une volonté de passer au crible le monde contemporain dans toute sa complexité. Conformément aux principes hérités du réalisme et du naturalisme,

tels que le respect de la vraisemblance, de l'objectivité, de la précision du détail, l'écrivaine néo-réaliste est censée proposer à son public une transposition de la réalité aussi fidèle que possible. Pour sa part, cela suppose inévitablement une prise en charge de la complexité du monde contemporain, qui, à la suite de la révolution technologique se caractérise par un accès plus rapide à l'information, par la diffusion des savoirs techniques et scientifiques dans la plupart des domaines de la vie quotidienne. Il en résulte que notre quotidienneté est envahie par une interférence perpétuelle entre la langue commune et les langues spécialisées, avec par conséquent un braquage de la terminologie relative à certaines disciplines scientifiques ou contextes professionnels en contact direct avec le grand public dans nos vies. C'est pour ce motif donc que « [...] la littérature doit, pour 'se mesurer à la multiplicité du réel', devenir esthétiquement et génériquement 'profane' et profanatrice, 'impropre' et déstabilisante, 'hétérodoxe et hétérogène' »⁶⁸.

Lorsque Maylis de Kerangal évoque les étapes de la construction d'un pont, d'une transplantation cardiaque ou de la formation d'une peinture en décor, elle fait non seulement découvrir des horizons, des techniques et des langages méconnus visant à « [...] rapatrier dans la langue littéraire des mots étrangers à la littérature »⁶⁹, mais elle propose également un regard panoramique sur des métiers de la vie quotidienne, offrant ainsi au public une clé de lecture du présent et de la multiplicité du monde contemporain.

En vertu de ces considérations, les romans kerangaliens *NP*, *RV* et *UMPM* peuvent être considérés donc comme des véritables chefs-d'œuvre du « réalisme 2.0 » de la littérature française actuelle, puisqu'ils s'avèrent un atout de valeur afin de montrer que la précision terminologique et le traitement du document sont fonctionnels à la construction de l'œuvre littéraire néo-réaliste qui reflète la complexité et l'hétérogénéité de la contemporanéité.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁹ C. Lecoecur, *Prendre langue avec Maylis de Kerangal*, « Ateliers Claire Lecoecur », 16/01/2019 (en ligne : <https://ateliers-clairelecoecur.com/2019/01/16/ecrire-avec-maylis-de-kerangal/>, consulté le 03/07/2021).



GIUSEPPE MARTOCCIA
Università degli Studi della Basilicata
giuseppe.martocchia@unibas.it

DANTE NEL TESTO: ECHI TESTUALI DELLA *DIVINA COMMEDIA* NELLA POESIA DI JACQUELINE RISSET

Riassunto

Il lavoro creativo della scrittrice Jacqueline Risset resterà legato a Dante, di cui ha realizzato per oltre un trentennio, dal 1980 fino al 2014, la traduzione in francese della *Divina Commedia* e delle *Rime*. Il rapporto con Dante è complesso. L'autore antico, sommo poeta del Medioevo, è riletto in chiave moderna, seguendo una tradizione di riscoperta del Novecento. Ma è anche all'origine di una sensibile evoluzione nella scrittura di Risset. Si cercherà allora di fare luce su alcuni aspetti della complessità di questo dialogo tra Risset e Dante, soffermandosi in particolare sulla presenza di citazioni della *Divina Commedia* nei testi delle poesie di Risset.

Parole chiave: Jacqueline Risset, Risset e Dante, Poesia Risset, Dante oggi, Citazioni Dante

Abstract

The creative work of the writer Jacqueline Risset will remain linked to Dante's poetry, because of the long work of translation (the *Divine Comedy*; the *Rhymes*) she has made for over thirty years, from 1980 to 2014. The relationship with Dante is complex. The ancient author, the great poet of the Middle Ages, is reinterpreted in a modern key, following a tradition of reading belonging to the Twentieth century Literature. But it is also at the origin of a significant evolution in Risset's writing. We will then try to shed light on some aspects of the complexity of this dialogue between Risset and Dante, focusing in particular on the presence of quotations from the *Divine Comedy* in the texts of Risset's poems.

Keywords: Jacqueline Risset, French translation of Dante, Risset's Poem, Dante today, Quotes from Dante

Risset poeta e Dante

La critica ha già evidenziato l'importanza che lo studio e la traduzione di Dante hanno avuto nell'evoluzione della scrittura di Risset poeta. Gli studi principali dedicati all'opera poetica di Risset¹ riprendono

¹ Il più corposo è il lavoro di Tesi di Dottorato di Sara Svolacchia, ora pubblicato nel libro: S. Svolacchia, *Jacqueline Risset. Scritture dell'Istante*, Firenze, Firenze University Press (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna, 63), 2021 (Link consultato il 25/09/22: <https://media.fupress.com/files/pdf/24/7343/26314>). Sono inoltre da considerare almeno: Corra-

quanto già fissato dall'autrice, definendo due fasi della produzione rissettiana: la prima, fino al 1980, di indirizzo "telquelista", perché Risset si muove nell'ambito di questa importante rivista letteraria, facendo parte per alcuni anni anche del comitato di redazione; la seconda, iniziata con il cambiamento della scrittura registrato dal poeta durante il lavoro sul testo di Dante, che si lega strettamente alla traduzione dantesca e continua fino alle ultime pubblicazioni, definendosi come periodo "dell'istante"².

Mantenendo questa lettura d'insieme, alla prima fase sono da ricondurre i libri: *Jeu* (1971) e *La traduction commence* (1978); mentre alla seconda tutti gli altri lavori³. Ci sono almeno due osservazioni da avanzare.

Quella della sostanziale uniformità della ricerca poetica di Risset, perché il nucleo semantico maggiore dell'"istante", pur definendosi diacronicamente, si ritrova in realtà fin dall'inizio nella sua poesia, seppure non ancora espresso teoricamente. Sicché l'organizzazione a posteriori dell'opera, di cui l'autrice stessa è responsabile⁴, in effetti non divide i due periodi, ma trova il principio organizzatore nel secondo,

do Bologna, *Il Dante di Jacqueline Risset. Gloria e umiltà del traduttore*, in AA.VV., *Tradurre l'Europa. Jacqueline Risset da Tel Quel ai Novissimi a Dante a Machiavelli*, a cura di Francesco Laurenti, premessa di Umberto Todini, Roma, Artemide, 2017, 121-129; Laura Santone, *Nel laboratorio della lingua: Jacqueline Risset poeta e traduttrice di Dante*, *Ibid.*, pp. 77-93.

² Il titolo dell'antologia pubblicata in italiano, con il testo a fronte in francese, nel 2011, "*Il tempo dell'Istante. Poesie scelte 1985-2010*", delimita di fatto questo secondo periodo, perché mette insieme una scelta di testi dai quattro libri di poesia pubblicati da Risset dal 1985 al 2000 cui si aggiungono quattro testi inediti (cfr. *Infra*). Notiamo tuttavia come Svolacchia individui: «tre fasi cronologicamente consecutive e corrispondenti alle tappe più importanti dell'attività letteraria dell'autrice», delimitando il periodo della "mistica dell'istante" solo agli ultimi lavori, e non ai tre libri pubblicati dal 1985 al 1991 assieme alla traduzione della *Commedia* (S. Svolacchia, *Jacqueline Risset. Scritture dell'istante*, cit., pp. 12-13).

³ Nell'ordine sono: *Sept passages de la vie d'une femme* (1985), *L'Amour de loin* (1988), *Petits éléments de physique amoureuse* (1991), *Les instants* (2000), *Il tempo dell'Istante. Poesie scelte 1985-2010*. Il titolo *Mors* (1976), che compare tra le pubblicazioni poetiche di Risset in alcuni elenchi, non è da considerare come opera a sé, quanto piuttosto come singolo testo che ha avuto una pubblicazione specifica (fruibile sul sito Orange Export Ltd: <https://raquel-levy.org/index.php/edition/10-edition/95-orange-export-ltd-tous-les-livres> – consultato il 25/09/2022). La poesia è stata poi ripresa in: *La traduction commence*.

⁴ «<A>vant d'entreprendre la traduction, je me rendis compte que travailler sur Dante influençait mon propre mode d'écriture poétique, qui était, à ce moment-là, 'telqueliste', avant-gardiste, elliptique <...> il la dépouillait, la simplifiait, la rendait beaucoup plus clairement autobiographique» (J. Risset, *33 écrits sur Dante*, conçu et présenté par Jean-Pierre Ferrini et S. Svolacchia, Postface de Martin Rueff, Caen, Nous, 2021, pp. 112-13).

lasciando al primo – che sicuramente è iniziato molto prima del 1971⁵ – una funzione di sperimentazione che non esclude la presenza, più o meno esplicita, della stessa “poetica dell’istante”. Tale lettura è confortata sia da alcuni contatti intertestuali tra i libri del periodo “telquelista” e i successivi, sia soprattutto dalla continuità della sperimentazione⁶. Il centro critico principale della poesia di Risset si trova nella linea della scrittura poetica che nel Novecento assume la rivoluzione dei “maledetti” (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont), confrontandosi con l’esistenza stessa della poesia non più giustificata da una codificata dimensione retorica e metrica di questa scrittura. In tal senso, la poesia per essere tale deve sperimentare e definire, mentre si costruisce, la sua tensione verso un senso che soltanto la poesia può trovare e dire. Quello che Risset, con il gruppo *Tel Quel*, definisce un’esperienza limite. Ora, questa sperimentazione si ritrova tanto nelle prime due raccolte che nelle successive, dando di fatto una continuità a tutto il percorso del poeta.

Invece, la dimensione di novità che l’autrice mette in evidenza con la frequenza del testo dantesco, consiste nella maggiore fiducia nell’io, fino all’espressione di elementi autobiografici; nella narratività; nell’uso diverso delle citazioni dei testi, in particolare di poeti⁷. La poesia di Dante avrebbe attivato questa evoluzione.

⁵ Ad esempio, per l’esistenza di poesie anteriori al periodo di *Tel Quel*, si può considerare il racconto che Risset fa del suo primo incontro a Roma con Francis Ponge, venuto alla Sapienza per una lezione, alla fine degli anni ‘60. È Ponge che, dopo aver letto dei testi poetici di Risset, la indirizza verso *Tel Quel*. Il racconto si può ascoltare on line, nella registrazione di un dialogo con Alain Veinstein, per la presentazione della poesia di Risset, tenutosi nella sala dell’Arsenal alla Biblioteca Nazionale di Francia, a Parigi, il 23 Maggio 2011: <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/jacqueline-risset> (min. 27:13 e ss. – cons. il 19/10/2022).

⁶ «Sebbene trattate separatamente, le tre fasi della scrittura rissettiana appena delineate sono strettamente connesse tra loro, tanto che nell’ultima parte di questa ricerca, grazie all’analisi di un testo inedito ritrovato nell’archivio Risset-Todini e risalente a un’epoca ancora antecedente a quella di *Tel Quel*, apparirà chiaro come, in fondo, la traiettoria della poesia della scrittrice non segua una perfetta linea retta quanto, piuttosto, un percorso a spirale attraverso cui la nozione di istante, già presente in germe nei primissimi componimenti, viene progressivamente messa a fuoco» (S. Svolacchia, *Jacqueline Risset. Scritture dell’istante*, cit., p. 13).

⁷ Due citazioni, tra le innumerevoli: «Pour tout vous dire, la décision de traduire Dante est liée à l’effet que cet auteur a produit sur ce que j’écrivais. Curieusement, Dante a amené mon écriture poétique vers une direction opposée à celle que j’aurais imaginée, non pas vers l’hermétisme et la concision, mais vers la simplicité et la narration» (J. Risset, *33 écrits sur Dante*, cit., p. 34); «Dante a en effet opéré comme générateur d’une sorte de reprise poétique car les textes que j’écrivais pendant ma lecture intensive se sont retrouvés imprégnés d’éléments qui venaient directement de son œuvre. Il s’agissait d’éléments de traduction

La seconda osservazione d'insieme riguarda proprio lo stretto rapporto tra la traduzione e la produzione propria. In effetti, i primi tre testi della fase "dell'istante": *Sept passages de la vie d'une femme* (1985), *L'Amour de loin* (1988) e *Petits éléments de physique amoureuse* (1991) sono pubblicati contestualmente alle traduzioni delle tre cantiche, rispettivamente nel 1985 (*L'Enfer*), nel 1988 (*Le Purgatoire*) e nel 1990 (*Le Paradis*). Non ci sembra si tratti di una coincidenza senza importanza, considerati anche i tempi più lunghi che hanno caratterizzato l'edizione in volume delle prime tre opere, pubblicate dopo un intervallo di sette anni⁸. Occorrerà forse leggere nel trittico una corrispondenza tale da introdurre la lettura di un unico percorso, diviso in tre momenti inter-dipendenti, così come le tre cantiche che formano *La Divina Commedia*?

Individuare delle precise corrispondenze, o, peggio ancora, tentare di abbinare tra loro le parti, non dà nessuno spunto per la lettura critica. Il primo testo, i *Sept passages*, per più di un motivo⁹, fa cenno al poema di Dante. Nei due libri successivi, che sviluppano in evidente continuità la materia dell'amore, come già si evince dai due titoli, è senz'altro opportuno sottolineare e ritenere il contatto interdiscorsivo con la *Commedia* (e la *Vita Nuova*)¹⁰. L'amore è il motore principale della poesia di Dante, punto di partenza e punto di arrivo. I due libri di Risset sono da leggere come un'unica, serrata indagine su questo tema poetico¹¹; che ben presto si so-

qui, à ma grande surprise, envahissaient la page, non pas à la manière qui m'était familière, comme des bribes de *syntagmes minimaux* et germinatifs <...>, mais d'une façon relativement continue – phrases, vers complets – "narratifs" et simples» (*Ibid.*, p. 92).

⁸ Lo sottolinea, ad esempio, Alain Veinstein ad apertura dell'incontro di presentazione della poesia di Risset citato *Supra*, nota 5. Jacqueline è autrice di soli 7 libri di poesia, in 40 anni di carriera.

⁹ Cfr. *Infra*, Cap. II: *Dante nel testo*.

¹⁰ «*Vita Nuova*: vie renouvelée et renouvelante. Dans le langage courant de l'époque, une telle expression signifiait simplement : "temps de la jeunesse". Mais Dante le repense justement à neuf, en la puisant à d'autres sources : dans la poésie mystique arabe, où elle signifiait "vie rendue nouvelle par l'Amour" <...> L'amour commence et clôt l'œuvre de Dante; mais il n'est pas sûr que le même mot recouvre du début à la fin la même notion. Dans la *Vita Nuova*, l'amour est le *novus* lui-même: la vie nouvelle est nouvelle parce que l'amour est renouvelant, parce qu'il est, lui-même, commencement absolu. <...> Plus tard, dans la *Comédie*, il sera principe universel et transcendant, condition de l'existence même des choses <...> identifié à Dieu même» (J. Risset, *Dante écrivain, ou l'intellecto d'amore*, essai, Parigi, Seuil (Fiction & Cie / 51), 1982, cit., p. 20 e pp. 33-34).

¹¹ Cfr. per questo aspetto i lavori di S. Svolacchia, *L'amour de loin: la riscrittura del discorso amoroso in Jacqueline Risset*, in «Laboratorio critico», 2015, 2 (5), pp. 1-5; Rino Cortiana, *Tra il*

vrappone a quello della scrittura, diventando *l'amour de la poésie*¹². Solo nell'ultimo libro del ciclo, *Les instants*, pubblicato nel 2000, si potrebbe leggere il compimento di un ipotetico percorso parallelo a quello di Dante¹³.

Sicuramente, Risset poeta ha voluto mantenere la propria voce creativa in piena tensione durante l'arduo cammino della traduzione. Questo aspetto è, a nostro avviso, fondamentale per definire un suo ritratto completo, di poeta come di traduttrice.

In effetti, compiuta l'impresa della traduzione della *Divina Commedia*, Risset – già da tempo ambasciatrice della poesia italiana in Francia e della poesia francese in Italia¹⁴ – vorrà approfondire anche la voce italiana della sua poesia attraverso l'esercizio dell'auto-traduzione. Così, nel 1993 viene pubblicato *Amor di lontano*; ma soprattutto, nel 2011, l'ultima opera di Risset poeta, contenente quattro testi inediti che rappresentano le sue ultime poesie pubblicate¹⁵, è un'antologia in italiano, con testo a fronte in francese, di una parte della sua opera, dai *Sept passages* a *Les instants. Il tempo dell'istante*, nel fissare in modo definitivo il ciclo iniziato con la traduzione dantesca, dà voce ad un poeta che vive nelle due lingue – l'italiano e il francese – che hanno nutrito la sua poesia. Mentre le ristampe della *Divine Comédie* confermano la sorpresa di un'enorme diffusione (e quindi, in un certo senso, anche di una sorta di appropriazione dell'opera di Dante da parte dell'autrice francese), le *Rimes*, fatico-

tempo e l'istante, in AA.VV., *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2012, pp. 125-28; Carlo Ossola, "En colombe et lumière", in *Ibid.*, pp. 363-69.

¹² *L'amour de la poésie* è il testo di apertura di *Petits éléments de physique amoureuse*, in cui si esprime senza ombra di dubbio la continuità con il libro precedente.

¹³ Non a caso ritroviamo Dante nel testo di chiusura del libro: *Un instant, vingt-cinq siècles*, in forma di citazione (cfr. *Infra*); così come già accadeva nel testo di chiusura di *Sept passages de la vie d'une femme* (*Paradisiaca XXXIII*). Notiamo, nel libro *Les instants*, un errore di indicazione bibliografica nella lista delle pubblicazioni dell'autore: *Petits éléments de physique amoureuse* è indicato con la data di pubblicazione del 1990, la stessa data di pubblicazione del *Paradis*.

¹⁴ Ricordiamo che Risset ha tradotto diversi autori dal francese all'italiano (Ponge, i poeti di "Tel Quel", Sollers) e dall'italiano al francese (Balestrini, Romano, Fellini, Zanzotto, *Il Principe* di Machiavelli). Un libro di Claude Estaban è stato tradotto dallo spagnolo all'italiano. Una lista dei lavori di traduzione e degli scritti sulla traduzione si ritrova in Francesco Laurenti (a cura di), *Tradurre l'Europa*, cit., pp. 151-56. Il volume presenta diversi interventi sulla dimensione europea dell'attività di traduttrice di Risset.

¹⁵ Dei quattro testi inediti, Risset nota per uno (*Quando il velo si squarcia*): «Fa parte di un libro in corso dal titolo provvisorio *Commence*» (J. Risset, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Versione italiana dell'autrice, Torino, Einaudi (Collezione di Poesia, 393), 2011, p. 187).

samente¹⁶, vengono alla luce nell'anno in cui il poeta è andata via. Dante è dunque punto di arrivo, compimento, suggello di Risset poeta.

Dante nel testo

Dante nel testo delle poesie di Risset compare a più livelli. Può essere letto anzitutto come vera e propria citazione, sia in lingua italiana che in francese – in quest'ultimo caso, come un'auto-citazione del testo tradotto e quindi come un riutilizzo della traduzione. Ma può essere anche evocato come personaggio (il Dante-personaggio che compie il viaggio raccontato nella *Commedia*), con o senza un preciso riscontro testuale corrispondente di citazione, e in alcuni casi aggiungendo nuovi particolari alla trama del racconto. Infine, è il Dante-scrittore (il poeta Dante Alighieri) in veste di predecessore e maestro, che emerge in più luoghi rissettiani.

I tre livelli sono da distinguere, perché forieri di un differente tipo di approccio da parte del poeta contemporaneo: dalla produttività semantica del testo citato, che serve a leggere la poesia di Risset e, di riflesso, contribuisce all'esegesi del testo di Dante; all'evocazione del personaggio-Dante e del significato del viaggio poetico che esso compie, seguito dai lettori; infine all'approccio di emulazione e di confronto per lo scrittore, di cui non soltanto si ripercorre l'opera intera attraverso la traduzione, ma si ripete, settecento anni dopo, l'ambizione poetica con un tentativo simile: indicare all'umanità una via di salvezza e di felicità attraverso la poesia.

Contrariamente a quanto si potrebbe supporre, anche seguendo alla lettera le affermazioni della scrittrice¹⁷, le citazioni testuali di Dante nella poesia di Risset non sono numerose; anzi appaiono misurate e discrete, caratterizzando soprattutto il primo dei lavori svolti in concomitanza con la traduzione dantesca, i *Sept passages de la vie d'une femme*, per scomparire quasi del tutto nei tre libri successivi del ciclo dell'istante.

¹⁶ «Quant aux *Rimes*, elles sont certainement la partie la plus oubliée et la plus méconnue de toute l'œuvre» (Dante, *Rimes*, Traduction et édition de J. Risset, Parigi, Flammarion, 2014, p. 9). Risset precisa che questa traduzione è stata per lei la più difficile (ivi, pp. 31-35). Noi ritroviamo dei testi dalle *Rime* di Dante tradotti da Risset contemporaneamente al lavoro di traduzione della *Commedia* (AA.VV., *In forma di parole. Libro settimo. Il pomeriggio* (Antologia poetica), Reggio Emilia, Elitropia Edizioni, 1983, pp. 47-71: Jacqueline Risset. Dante. I testi sono: «Guido, i' vorrei...»; «Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra»; «Così nel mio parlar voglio esser aspro»).

¹⁷ Si rimanda *Supra*, nota 7.

In *Sept passages*, la sezione *Équivalant à: Amour*, composta da tre poesie¹⁸, è il luogo dove si possono leggere delle citazioni più distese. La prima poesia, *Feuillets*, condensa in qualche verso la scena, assai misteriosa¹⁹, del passaggio dell'Acheronte. Vediamo da vicino i testi:

RISSET	DANTE
Tremblement de terre vent de terre éclair vermeil, sommeil, passage du fleuve, tonnerre, regard reposé ²⁰ .	Quand il eut achevé, la campagne noire / trembla si fort , que la mémoire de ce moment / me baigne encore le corps de sueur. / La terre en larme donna un vent / d'où surgit une lumière vermeille , / laquelle vainquit tous mes esprits ; / et je tombai comme celui qui succombe au sommeil ²¹ ; Le haut sommeil fut rompu dans ma tête / par un éclat de foudre , et je repris mes sens / comme un homme qu'on réveille de force ; / je tournai autour de moi l'œil reposé , / debout, et je regardai fixement / pour connaître le lieu où j'étais transporté ²² .

Notiamo senz'altro la valenza semantica del luogo citato, che rappresenta, nella *Commedia*, dopo la terribile porta ad apertura del Canto III dell'*Inferno*, l'effettivo passaggio del personaggio di Dante, vivente, nel regno dei morti. Notiamo anche il motivo del sonno: Dante perde i sensi e noi non lo vediamo sulla barca di Caronte, ma lo ritroviamo quando si sveglia, dall'altra parte del fiume.

¹⁸ J. Risset, *Sept passages de la vie d'une femme*, Parigi, Flammarion (Poésie), 1985, pp. 33-38. I testi della sezione sono: *Feuillets* (p. 35), *Voix de D. voix d'H* (pp. 36-37) e *Forêt* (p. 38).

¹⁹ Per questa scena cfr. Dante, *La Divine Comédie*, Édition bilingue publiée sous la direction de Carlo Ossola, avec la collaboration de Jean-Pierre Ferrini, Luca Fiorentini, Ilaria Gallinaro et Pasquale Porro, Traduction de Jacqueline Risset, Parigi, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2021, p. 872, note 30: «Après son évanouissement («je tombai comme celui qui succombe au sommeil»), Dante se retrouve sur l'autre berge du fleuve (voir *Enfer*, IV, 1-9); la façon dont s'est effectué le passage demeure mystérieuse». Già Risset precisava nelle sue note di traduzione: «l'évanouissement de Dante représente l'élément surnaturel qui permet le passage de l'Achéron sans avoir à monter sur la barque de Charon» (in Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer/Inferno*, Traduction et présentation de J. Risset, Parigi, Flammarion, 1985, p. 318, nota 136).

²⁰ J. Risset, *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 35: *Feuillets*, vv. 12-17.

²¹ Dante, *La Divine Comédie*, cit., p. 27: *L'Enfer*, Chant III, vv. 130-136. Il testo in grassetto è nostro, per evidenziare gli elementi fluiti nel testo di Risset citato a fianco.

²² *Ibid.*, p. 73: *L'Enfer*, Chant IV, vv. 1-6.

Nella successiva citazione testuale, tratta dal Canto XXVIII del *Purgatorio*, il motivo del sonno è nuovamente messo in primo piano, sicché indoviniamo un preciso intento poetico nella scelta di Risset: il sonno come passaggio, nel mondo del sogno²³, ma anche come istante, l'assopimento o il risveglio, che contiene e riassume un tempo più lungo, dà senso agli accadimenti passati o racchiude un'immagine di quelli futuri.

La poesia *Voix de D. voix d'H*, oltre alla citazione appena esplicitata, evoca più luoghi del *Purgatorio*:

RISSET	DANTE
<i>Voix de D. :</i> eux comme des bergers / moi comme une chèvre / nous sommes endormis sur le bord / et comme l'arc / qui fait éclater la flèche / j'éclate en pleurs et en sou- pirs // quand elle a parlé / autre côté du fleuve / l'ancienne flamme / est revenue en moi / et son ancienne couleur san- guine / "passé pour toi le feu et le fleuve"²⁴.	tels nous étions alors tous trois, / moi comme une chèvre, et eux comme bergers, / serrés des deux côtés par la haute roche. / De là on voyait très peu du dehors / mais dans ce peu je voyais les étoiles / plus grandes et plus claires qu'à l'habitude. / Ainsi en ruminant et en les regardant, / le sommeil me prit ; le sommeil qui souvent / avant qu'un fait advienne, en sait la nouvelle²⁵ ; Comme l'arbalète trop tendue / rompt la corde et l'arc, quand part le coup, / et sa flèche touche au but avec moins d'élan, / ainsi j'éclatai sous cette lourde charge, / répandant au-dehors larmes et soupirs, / et ma voix s'affaiblit au passage²⁶ ; Moins d'une once de sang / me reste qui ne tremble pas : / je reconnais les signes de l'ancienne flamme²⁷.

²³ Il tema del sonno, collegato strettamente al passaggio nel mondo del sogno, è fondamentale per la lettura di tutta l'opera poetica di Risset, che vi dedica un libro, tradotto anche in italiano. In relazione a questo preciso luogo dantesco, sono da leggere le pagine specifiche in J. Risset, *Dante écrivain*, cit., pp. 151-56; riprese e arricchite in Id., *33 écrits sur Dante*, cit., pp. 148-56: *Sommeil et rêve dans la Comédie*. Il tema, centrale fin dall'inizio nella poesia di Risset, diventa predominante nell'ultimo lavoro: J. Risset, *Les instants les éclairs*, Parigi, Gallimard (L'Infini), 2014.

²⁴ J. Risset, *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 36, *Voix de D. voix d'H*, vv. 1-13.

²⁵ Dante, *La Divine Comédie*, cit., p. 487: *Le Purgatoire*, Chant XXVII, vv. 85-93.

²⁶ *Ibid.*, p. 487: *Le Purgatoire*, Chant XXXI, vv. 16-21.

²⁷ *Ibid.*, p. 509: *Le Purgatoire*, Chant XXX, vv. 46-48.

L'incontro con Beatrice nel Paradiso terrestre, posto da Dante sulla sommità del *Purgatorio*, è certamente un punto di arrivo del viaggio²⁸; non solo in quanto compimento di una promessa²⁹, ma anche nell'ottica di un confronto con la poesia pagana. Beatrice, nell'universo cristiano della poesia di Dante, rappresenta una nuova Euridice, che il poeta è riuscito a strappare alla morte; non a caso, Virgilio scompare proprio al momento dell'incontro³⁰. Che è da leggere come un riconoscimento dopo una lunga separazione, e come un nuovo battesimo: la donna amata che si avvicina viene "sentita" dal penitente, il quale è enormemente turbato da questo incontro; lei pronuncia il nome "Dante" e sancisce così il lieto fine del viaggio nell'oltretomba da parte del personaggio³¹.

²⁸ Si considerino ad esempio per quest'aspetto le pagine di G. Petrocchi, *Vita di Dante*, (1ª ed., 1983), Bari, Laterza (Economica, EL 15), 1997, pp. 176-78. Il ritorno di Beatrice è strutturalmente un punto di arrivo del poema, non soltanto per la fabula di Dante-personaggio e poeta, ma anche per l'umanità ch'egli rappresenta, giunta con lui sulla sommità del *Purgatorio*, per recuperare la condizione di purezza dell'uomo, precedente al peccato. L'apparizione di Beatrice figura la venuta del Cristo, proprio per significare la salvezza e il recupero della condizione originaria (cfr. per questo aspetto, Charles S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, (1ª ed., 1978), Bologna, Il Mulino (Biblioteca paperbacks, 128), 2021, pp. 377-448). Si rimanda anche all'ottimo studio di Giorgio Cavallini, *Di soglia in soglia. Tre letture dantesche*, Roma, Bulzoni (Biblioteca di cultura, 511), 1995, pp. 15-33: *Il canto XXX del Purgatorio*, che individua il luogo come «il centro ideale del poema dantesco e uno dei suoi vertici poetici» (p. 15).

²⁹ La celeberrima frase che chiude il testo della *Vita Nuova*, dove si evoca una "mirabile visione" di Beatrice beata. Eliot su questo luogo sottolinea: «Non possiamo comprendere a fondo il canto XXX del *Purgatorio* senza conoscere La Vita Nuova che, secondo me, dovrebbe essere letta dopo la *Divina Commedia*»; e, poco oltre: «In un certo senso, questi sono i canti di maggiore intensità personale di tutto il poema» (Th. S. Eliot, *Scritti su Dante*, a cura di Roberto Sanesi (1ª ed. 1994), Milano, Bompiani (GTB, 30), 2021, pp. 44-45).

³⁰ Sull'accostamento, cfr. anche J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 114 e Id., 33 *écrits sur Dante*, cit., p. 65. Virgilio, maestro e guida di Dante, rimane indietro rispetto al suo discepolo. Questa consapevolezza è anche indice di un progresso storico e artistico che di fatto poneva questa poesia della salvezza, in lingua volgare, più avanti rispetto a quella antica, in lingua latina. Dante, più profondamente legato alla tradizione della poesia medievale, è per questo aspetto più moderno di Petrarca e dei suoi epigoni rinascimentali.

³¹ Risset più volte sottolinea la coincidenza tra questa apparizione del nome di "Dante" sulla sommità del *Purgatorio*, con quella del nome di "Marcel" all'interno della *Recherche* proustiana (cfr., per esempio: Dante, *La Divine Comédie. Le Purgatoire / Purgatorio*, Présentation et traduction par J. Risset – éd. corrigée (1ª ed., 1988), Parigi, Flammarion, 2005, p. 12: *Introduction. Le Paradis dédoublé*). Il rapporto di Proust a Dante è, tuttavia, molto più profondo, come ben ha indagato Risset. Si considerino, in particolare, le pagine in: J. Risset, 33 *écrits sur Dante*, cit., pp. 118-19 e soprattutto le pagine finali dello studio su Proust in Id., *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, préface d'Yves Bonnefoy, Parigi, Hermann (Collection Lectures), 2007, pp. 106-09.

La centralità di questo riconoscimento per Risset si legge nell'insistenza della ripresa e della citazione. Poco oltre infatti, nella poesia intitolata *Forêt*, la scena dell'incontro con Beatrice nel Canto XXX del *Purgatorio* viene nuovamente recitata dalla voce lirica dell'io narratore, incastonata in un sogno:

elle a commencé par dire mon nom
avec sa voix sa bouche
et avec les couleurs que je reconnaissais
tout de suite après elle m'a fait des reproches
et j'ai pleuré
Vers Pâques j'ai rêvé
que je rêvais son rêve
quand je me suis réveillé
je ne savais plus où nous étions moi et elle
au-dehors ou dedans par rapport à ce rêve³².

L'io che si sveglia («*je me suis réveillé*») nel sogno («*rêvé, rêve, réveillé*») realizza la pienezza dell'incontro e della fusione amorosa in un tempo situato oltre quello evenemenziale; così, proustianamente, saranno il libro e la letteratura che potranno veramente contenere e restituire il tempo di una vita; ed è il testo poetico a realizzare pienamente quella "vita nuova" iniziata con l'incontro di Beatrice³³.

Queste citazioni di luoghi testuali riferiti agli ultimi canti del *Purgatorio*, vogliono forse segnalare qual è, per la poesia di oggi, il punto più alto raggiungibile dall'amore, la felicità di un "noi"³⁴, qui sulla terra. E tale sarà l'oggetto della ricerca poetica di Risset nei due libri succes-

³² J. Risset, *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 38, *Forêt*, vv. 1-10.

³³ L'origine di questo spostamento nel testo poetico, che Dante all'occorrenza inserisce in un quadro mistico e escatologico, si ritrova nella poesia dei Trovatori: «qu'on peut dé-finir 'entrelacement d'Éros et de la pensée': le texte poétique comme accomplissement du désir érotique, l'expérience érotique comme fondement du sens de la poésie» (J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 20). Questo nodo critico relativo alla lettura e interpretazione della *Vita Nuova* e al suo compimento negli ultimi canti del *Purgatorio*, ci sembra anche fondamentale per la lettura dei due libri di Risset sull'amore: *L'Amour de loin* e *Petits éléments de physique amoureuse*.

³⁴ È il pronome "noi" il protagonista della sezione *Équivalent à: Amour* in *Sept passages de la vie d'une femme*, nonostante la singolarità delle voci («voix de D. », «voix d'H», «Je») che fanno eco nelle tre poesie. A livello infra-testuale, tutta la sezione è preceduta da una poesia che fa eco a questa opposizione: *Quand nous lisons ce mot "je"*, che si chiude con il verso: «qui, nous?».

sivi ai *Sept passages*. Nella sua finzione, Dante è andato oltre³⁵: il salto verso il Paradiso, sancito dall'invenzione di un nuovo verbo³⁶, rimane per Risset il punto estremo della modernità di Dante, quello che più lo avvicina a noi, a dispetto della nostra impossibilità a credere in una qualsiasi realtà di questo luogo.

Delle citazioni più brevi, pezzi di versi noti e meno noti del poema, si ritrovano incastonate in diverse altre poesie di Risset. Di seguito ne proponiamo degli esempi:

Amor che ne la mente mi ragiona
Amour qui résonne
qui raisonne

dans mon âme
dans mon corps-cœur
sur l'axe de cristal <...>

Amour qui raisonne en mon âme
mais la musique est encore loin
sur cette plage

allons plus haut
et courons vite au Paradis
pour y chanter ensemble :

" Amor
Amor ne la mente
*tu me résonnes..."*³⁷;

³⁵ «<L>a *Divine Comédie* peut se décrire non seulement comme l'ascension de Dante vers la vision divine et vers sa propre mission (écrire la *Divine Comédie*), mais aussi comme voyage de Béatrice vers la plénitude de sa réalisation angélique» (J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 198).

³⁶ Dante, *La Divine Comédie*, cit., pp. 544. «Trasumanar», che Risset traduce con: «Outrepasser l'humain», ha il senso di «supporter plus de lumière» (J. Risset, *Dante écrivain*, cit., p. 180). Su questo specifico tema, il libro di Ines Biffi, «Di luce in luce». *Teologia e bellezza nel Paradiso di Dante*, Milano, Jaca Book (Biblioteca di cultura medievale), 2010.

³⁷ J. Risset, *L'Amour de loin*, Parigi, Flammarion (Poésie), 1988, p. 36, vv. 1-6 e p. 39, vv. 29-38: *Amor che ne la mente*. Cfr. Dante, *La Divine Comédie*, cit., p. 286 : *Le Purgatoire, Chant II*, vv. 112-114. La dolcezza è un'immagine della visione di Dio nel *Paradiso*. All'inizio del cammino verso Dio, sulla spiaggia del *Purgatorio*, con il canto si manifesta quella sensazione di pienezza e gioia che sarà il punto di arrivo del viaggio di Dante e anche del libro *Sept passages de la vie d'une femme* (cfr. *Infra*, nota 45). Cfr. anche, J. Risset, *Dante écrivain*, cit., pp. 148-52.

Il traduttore gioca sull'omofonia dei due verbi: «raisonner» e «résonner», che esprimono, nello specifico episodio di Casella, l'identificazione tra la musica (la poesia) e l'amore: "amare" e "cantare" sono dei verbi sinonimi³⁸. Nella traduzione dei vv. 112-114 del Canto II del *Purgatorio*, Risset mantiene i due verbi, rafforzando l'effetto di ripetizione («dolcemente»/«dolcezza» – «doucement»/«douceur») che già caratterizza il luogo.

Mais la merveille quand elle arrive
 colore le reste
 oriental

zaffiro

et si
 de temps en temps ce regard qui transporte <...>
 – mais ce n'est plus attardement sur un seul
 objet d'amour masquant le reste
 pleur et soupir
 il s'agit de bien autre chose <...>
 la flamme s'agite³⁹ ;

saphir
 que je suis dans ce sable sur les rives qu'on nomme

ah l'univers ici le plus vivant les noms divins
 donnant tel un berceau douceur et cette lumière <...>

Mer qui apprend
 douce couleur <...>

³⁸ Id., *Petits éléments de physique amoureuse*, Parigi, Gallimard (collection L'Infini), 1991, p. 9: «Les poètes troubadours disent qu'«aimer» et «chanter» sont des verbes synonymes. Ils ont raison. L'un et l'autre se lèvent, à distance très rapprochée, comme un double vent, qui aère les choses, change le paysage»; e ancora: «Ce qui se trouve formulé de la sorte est le noyau central qui animait déjà la poésie des troubadours: l'entrelacement d'Éros et d'écriture, la "circularité du chant", si totale que les verbes *aimer* et *chanter* deviennent synonymes absolus» (Id., *Dante écrivain*, cit., pp. 161-62).

³⁹ J. Risset, *Les Instants*, Tours, Farrago, 2000, pp. 26-27: *Siècle*. Ringrazio il professor Umberto Todini e la Biblioteca-archivio Risset per avermi fornito una copia di questo testo, esaurito e introvabile altrove. Per la corrispondenza dantesca, cfr. Dante, *La Divine Comédie*, cit., p. 274: *Le Purgatoire, Chant I*, vv. 13-18: «Dolce color d'oriental zaffiro, / che s'accoglieva nel sereno aspetto / del mezzo, puro infino al primo giro, / a li occhi miei ricominciò diletto, / tosto ch'io uscì fuor de l'aura morta / che m'avea contristati li occhi e 'l petto».

Quelque chose de blanc
lumière venant vite sur la mer
s'en allant
comme elle était venue, rapide⁴⁰.

Come si evince dall'insieme di queste citazioni, il Dante-personaggio viene evocato soprattutto come una voce, che riprende o commenta alcuni momenti del viaggio. Questa ripresa va spesso oltre la citazione, perché introduce degli elementi nuovi ed inediti.

Ad esempio, in *Voix de D. voix d'H*, la frase «'passé pour toi le feu et le fleuve'», citata tra virgolette e quindi pronunciata dal personaggio al momento dell'apparizione dell'"antica fiamma", ci riconduce piuttosto alla finzione orfica della *Vita Nuova*. Allo stesso modo, nella prima sequenza di *Forêt* – «Vers Pâques j'ai rêvé ecc.» – a parlare è ancora il personaggio-Dante della *Vita Nuova*, pieno di dubbi, che interpreta dei sogni, più che quello che ha raggiunto la vetta del *Purgatorio*.

Un'apparizione diversa si deve annotare nella poesia *Titanic*, dove però si riprende il Dante-personaggio del poema di H. M. Enzensberger, *La fine del Titanic*:

"le passager D. sous la pluie qui bat le pont du grand bateau"
un rouleau manuscrit sous le bras
dans une boîte noire, cirée
Si le grand bateau n'avait pas sombré
on aurait eu enfin le manuscrit qui manque
pas un mot de sa main
la seule écriture avec son nom
est celle qu'on voit dans le livre de la ville
à la page des condamnés à mort
D. ALAGHARY⁴¹.

⁴⁰ *Idid.*, pp. 121-23: *Un instant, vingt-cinq siècles*, vv. 6-9, 16-17 e 54-57. Si consideri il luogo dantesco indicato nella nota precedente, nonché il riferimento a: Dante, *La Divine Comédie*, cit., p. 282: *Le Purgatoire, Chant II*, v. 17: «une lumière venant si vite sur la mer».

⁴¹ J. Risset, *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 69, *Titanic*, vv. 1-11. La poesia è tra quelle riprodotte nell'antologia *Il tempo dell'Istante*, dove Risset aggiunge delle note di riferimento ai testi. Leggiamo: «cfr. il poema di Enzensberger, *La fine del Titanic* in 33 canti» (*Id.*, *Il tempo dell'Istante*, cit., p. 184: *Note*).

Paradossalmente, è proprio la figura dello scrittore che si ritrova in maniera meno sporadica nelle poesie di Risset, come un discreto compagno di strada, che di tanto in tanto si fa vivo, in un'immagine, un discorso ininterrotto che affiora nel testo, una vera e propria evocazione, come quella appena citata. Si legge un rapporto speciale, di familiarità e persino di influenza letteraria, sebbene le due voci siano così lontane.

Changer le dessin du tapis <...>
 "Nous savons
 que le tissu ne se brode pas sans nous" <...>
 Rebelle en tout <...>
 seuil de l'instant <...>
 Patience
 main droite main gauche
 (il va vers la main gauche)

entré à présent dans l'énigme
 refaire tout le parcours
 lentement le tapis

du coup voyant l'envers
 les nœuds

 le dessin secret
 – voyant trop⁴².

Con la cifra dell'"enigma" si apriva il percorso di scoperta dell'opera in *Dante écrivain*:

Aucune œuvre sans doute autant que celle de Dante ne donne l'impression d'un secret qui échappe. <...> la critique <...> produit assez régulièrement ce résultat: renforcer l'obscurité, l'inaccessibilité, au lieu même où elle se proposait de lever ou de déchirer le voile. Qui écrit sur Dante affronte le risque de la paraphrase pauvrement didactique <...> ils [i critici] ne détiennent pas le secret de l'énigme. En fait l'obscurité et la difficulté de Dante pourraient être formulées ainsi: texte trop vaste, trop clair – mais clair dans un sens actif, et jusqu'à l'extrême limite: lumineux, éblouissant, aveuglant. En d'autres termes, un tel texte ne saurait être réduit à une interprétation, parce qu'il est lui-même mouvement d'interprétation in-

⁴² J. Risset, *Les Instants*, cit., p. 118: *Trop libre*. Notiamo che l'avverbio del titolo è stato aggiunto alla copia e poi fissato nella ripresa del testo in *Il tempo dell'Istante* (cit., p. 148).

cessant, au plus près – le plus au fait – des mécanismes derniers de déchiffrement. <...> chacun se fige sur son explication, alors que Dante met tout chiffre et toute “explication” en communication immédiate avec un autre chiffre et une autre explication, de façon circulaire et renvoyant à l’énigme plus centrale et fuyante qu’il poursuit <...> Lire Dante, dessiner son profil, ce peut être, donc, simplement suivre la main qui écrit, entrer dans la trajectoire qui se trace sous nos yeux, aventure d’un sujet qui vit et qui écrit ce qu’il voit à mesure – géométrie nouvelle, qui se ferme, qui s’ouvre et nous porte⁴³.

Lo stesso termine, come un contrappunto tra scrittura teorica e poetica, apre il libro sul sogno⁴⁴ e compare nel titolo dell’ultimo testo della sezione *Sept passages de la vie d’une femme* dell’opera omonima:

l’espace devant les yeux dépositaire de ce savoir secret: secret et général – mémoire avertissement – pourquoi le regard prend-il à ce moment la forme d’une écoute? – parce que les formes devant les yeux sont ouvertes à l’absence, ou à cette voix qui excède tout, dans le fond, là-bas: “ah feuilles belles feuilles <...> Je vous porte dans ce savoir, dans ce grand espace, et quelquefois nous nous regardons tendrement, à présent, vous et moi”⁴⁵.

Entrato nell’enigma, il traduttore procede – proprio come il personaggio-Dante – in una sola direzione («va verso la sinistra»)⁴⁶, ritesse

⁴³ Id., *Dante écrivain*, cit., pp. 9-16: *Énigme*.

⁴⁴ Id., *Le potenze del sonno*, Traduzione di Anna Trocchi con integrazioni dell’autore, Roma, Nottetempo edizioni, 2009, p. 7: *L’enigme*.

⁴⁵ Id., *Sept passages de la vie d’une femme*, cit., pp. 15-16, *Sept passages de la vie d’une femme*, *Énigme*. L’evocazione alle “foglie” («ah feuilles belles feuilles ecc.») anticipa quella del responso della sibilla che si ritrova nell’ultimo testo del libro, *Paradisiaca XXXIII*.

⁴⁶ Il passaggio si riferisce ad Adriano Sofri, ma non esclude Dante. Non solo perché Risset racconta di aver avuto da Sofri, perseguitato e prigioniero, una rilevazione diversa del poeta fiorentino, ma anche perché a “sinistra” procede Dante nel suo cammino dall’*Inferno* fino alla sommità del *Purgatorio* e nella stessa direzione naviga l’Ulisse di Dante dopo aver superato le colonne d’Ercole per il suo “folle volo”. In un famoso saggio sull’Ulisse di Dante, Borges distingue le azioni dei due personaggi: «L’azione di Ulisse è indubbiamente il viaggio di Ulisse, perché Ulisse altro non è che il soggetto di cui si predica quell’azione, ma l’azione o impresa di Dante non è il viaggio di Dante, bensì la realizzazione del suo libro» (J.L. Borges, *Nove saggi danteschi*, a cura di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi (Piccola Biblioteca/469), 2001, p. 47: *L’ultimo viaggio di Ulisse*). La sovrapposizione delle due figure è stata ampiamente dibattuta dalla critica. Risset, nelle note alla sua traduzione, sottolinea come «le récit [d’Ulysse] constitue le cœur du chant – et inaugure un nouveau scénario, qui n’a rien à voir avec le péché de fraude» (D. Alighieri, *La Divine Comédie*, cit., p. 978).

tutta la trama del tappeto, ne vede i nodi, il rovescio, il disegno segreto, «vede troppo». E i due percorsi, quello della traduzione e quello della scrittura, si sovrappongono e si completano. Anche Risset, come Dante, chiude il cerchio. Il compimento del suo percorso è nella visione:

ah divine émotion instants arrachés à la trame <...>
 crache ton secret petite joie contente
 cri d'oiseau enfoncé dans mémoire
 coup d'ineffable ah sentence de sibylle

ainsi la neige se descelle au soleil
rêve qui colore la matinée

pourquoi sinon pour toi
 infime infâme petite joie

insaisissable
 balbutiante entre deux doigts
 contente,

car presque toute cesse
ma vision
et dans mon cœur
*coule encore la douceur...*⁴⁷.

Notiamo questa coincidenza tra la visione finale di Dante nel *Paradiso*, che non può essere restituita o descritta e di cui il poeta ci dice soltanto la dolcezza⁴⁸, e la restituzione dell'istante, che non può essere eternamente vissuto e viene strappato allo scorrere del tempo attraverso la poesia. Si spiega così la sovrapposizione tra i due tentativi, per quanto possa sembrare ambizioso questo disegno del poeta a noi contemporaneo: rifare il percorso, intravedere i nodi, il disegno segreto del tappeto testuale, appropriarsi dell'opera e giungere a un compimento⁴⁹.

⁴⁷ J. Risset, *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., pp. 122-23, *Paradisiaca* XXXIII.

⁴⁸ Dante, *La Divine Comédie*, cit., p. 800: *Le Paradis*, *Chant* XXXIII, vv. 58-63: «Tel est celui qui voit en rêvant / et, le rêve fini, la passion imprimée / reste, et il n'a plus souvenir d'autre chose, / tel je suis à présent, car presque toute cesse / ma vision, et dans mon cœur / coule encore la douceur qui naquit d'elle».

⁴⁹ La "tessitura" come metafora del testo è evocata da Risset come elemento attivo e positivo di (ri)-costruzione del legame musaico, coinvolgendo il testo poetico ma anche l'operazione traduttiva. Si consideri, tra i molti luoghi, il seguente: «Il y a un tissage dans

Il testo finale di *Sept passages de la vie d'une femme* realizza già questo disegno. Abbiamo citato gli ultimi versi del libro, che rimandano all'ultimo canto del *Paradiso*; ma possiamo anche notare come l'incipit, la poesia *Screen-Memory*, rimandi in modo sottile ma inequivocabile, al «libro della mia memoria» che ad apertura della *Vita Nuova* fa iniziare il tentativo di Dante.

Anche la costruzione numerica della struttura, di primissimo piano nella *Divina Commedia* come in tutta la letteratura medievale⁵⁰, può trovare riscontro nei testi di Risset, la quale, naturalmente, non riproduce in modo esatto l'impalcatura delle corrispondenze numeriche, ma non esita a darne un cenno. Così, si contano 33 testi nell'indice dei *Sept passages*; 31 sono invece i testi titolati nell'indice di *Il tempo dell'istante*, dove Risset aggiunge dei titoli a poesie precedentemente indicate da un numero perché inserite in una serie⁵¹. Da notare senz'altro che l'aggiunta dei 4 testi inediti in quest'ultimo libro-antologia porta a 101 poesie l'insieme dei testi con titolo che compongono i quattro libri del ciclo dell'istante. Si tratta di una coincidenza oppure di un altro segnale che l'autrice ci dà per farci leggere il suo tentativo poetico come una riproposizione odierna di quello di Dante?

Abbiamo già accennato alla centralità del tema dell'amore, punto d'arrivo delle tre cantiche e del viaggio dantesco ed oggetto dei due

le texte de Dante qui est une continuité, assurée par ce qu'il appelle la tierce rime, c'est-à-dire par un lien absolument continu d'une rime sur l'autre, dont le traducteur est obligé de se séparer. <...> Cette angoisse qui saisit le traducteur devant le tissu d'un texte, en face duquel il a l'impression de ne disposer de rien. C'est une expérience très commune, très courante, que cette angoisse ne se dissipe réellement que lorsque le traducteur est entré dans son propre rythme, lorsqu'il a suscité une sorte de rythme qui le soutient, lorsqu'il s'avance entouré de son propre rythme. <...> Cette continuité se lit grâce aux homophonies, aux rythmes internes, aux allitérations» (J. Risset, 33 écrits sur Dante, cit., pp. 57-58).

⁵⁰ Tra le appendici del libro di Curtius (*La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Préface de Alain Michel, Parigi, Presses Universitaires de France (Agora, 15), 1956, pp. 793-808: *La composition fondée sur les chiffres*) delle pagine di riferimento per questo aspetto. La valenza semantica dei numeri nella *Divina Commedia* è elemento evidente. Si possono leggere, per complicare questo aspetto, le pagine di Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, cit., pp. 451-62: *Il numero del poeta al centro*; e il capitolo di René Guenon, *L'esoterismo di Dante*, Traduzione di Pia Cillario, Milano, Adelphi (PB, 468), 2001, pp. 72-83: *I numeri simbolici*.

⁵¹ Per questo aspetto, cfr. anche l'articolo di Federica D'Ascenzo, *Un'indissolubile circolarità. Ancora su J. Risset e l'autotraduzione*, in J. Risset, *Tradurre l'Europa*, cit., in particolare p. 62.

libri che sono scritti e pubblicati durante l'edizione del *Purgatorio* e del *Paradiso* di Risset.

Notiamo, per avviarci verso la conclusione, anche la grande produttività linguistica che, programmaticamente e sulla scorta del modello (e di Joyce)⁵², Risset sperimenta nei suoi testi. Basti qui un esempio:

je vois
toute la vie tendant vers ce point
vers ce point vide

vers ce toi qui n'est pas un être
un manque –
mes enfants dit la jolie mère

s'attristant vous me faites
– elle dit ce mot bizarre “dénâître”
et l'accablement se dissipe <...>
elle aussi inventant par mémoire⁵³.

La creazione verbale evocata ricorda quelle di Dante nel *Paradiso*, segno non tanto di una volontà di ripresa di un modello, ma piuttosto di uno stesso spirito che va ad animare e muovere i due testi.

Ma l'apparizione più chiara del Dante-scrittore è nella poesia che traduce l'ecloga su Virgilio:

Il dit qu'il a une brebis que je connais
qui porte avec peine ses mamelles
tant elles sont pleines de lait
elle rumine les herbes qu'elle a broutées
sous un très haut rocher
elle n'appartient à aucun troupeau
elle ne s'habitue à aucune ferme
elle vient d'elle-même, jamais on ne la trait de force

⁵² Joyce riprende da Dante questa tecnica di invenzione linguistica. «L'opération de Joyce suscite en somme un Dante différent de celui de la tradition, non corpus culturel, non 'Bible', mais racine vivante du langage, au-delà du sens – mais d'une façon qui reprend le sens même de l'expérience de Dante» (J. Risset, 33 *écrits sur Dante*, cit., p. 18). Negli inediti di *Il tempo dell'istante* (cit., p. 165), la rievocazione di questa caratteristica di Joyce si ritrova nel verso: «Anna Livia Plurabella», che cita il personaggio del *Finnegans' Wake*.

⁵³ J. Risset, *Les instants*, cit., p. 10 : *Éclair*.

Je l'attends, dit-il
mes mains sont prêtes
pour la traire

Il dit qu'il s'est lavé dans l'eau
de poésie
et qu'il est plein de lait chanteur
jusqu'au palais
il dit qu'on l'appelle⁵⁴.

La metafora del "latte di poesia" è uno dei nodi critici tra i più importanti che ritornano nelle pagine di Risset su Dante⁵⁵. Strettamente legata alla generazione (del testo) e alla lingua madre, è l'alimento prodotto dalle Muse, il mezzo attraverso cui ritornare all'infanzia, la sostanza della parola poetica una volta suggellata nel legame assoluto tra il suono e il senso.

Conclusioni

La frequentazione di Dante da parte di Risset prende forma e si sviluppa attraverso una consapevole azione di riscrittura in chiave moderna del tentativo poetico antico: riappropriazione, scavo critico, restituzione di un ritmo, profonda riflessione linguistica, proiezione della lingua nel presente e verso il futuro. La Poesia è strumento per realizzare in questa vita la felicità dell'esistenza, a fronte degli inevitabili eventi che la cancellano; perenne slancio verso una "vita nuova" illuminata dal riso, dalla parola trovata, dalla sorpresa di un rap improvvisato da giovani lettori, dall'amore di due, che dormono testa appoggiata contro testa, durante un viaggio in treno⁵⁶.

Allora, l'esperimento di Risset su Dante è da considerare come uno dei contatti importanti tra le letterature italiana e francese, al pari delle *Memorie* di Casanova o dell'Italia scritta da Stendhal. Come era già suc-

⁵⁴ Id., *Sept passages de la vie d'une femme*, cit., p. 55, 9 poèmes de Mnémosyne.

⁵⁵ In particolare, Id., *33 écrits sur Dante*, cit., pp. 48-49 e p. 114. Cfr. anche Id., *Dante écrivain*, cit., p. 195: «Dans une églogue de 1319, en style bucolique virgilien, il décrit le berger Mopsus 'débordant de lait chanteur jusqu'au palais', et la Comédie comme sa 'brebis' préférée : elle donnera 10 jattes (100 chants)».

⁵⁶ L'immagine di un istante di assoluta felicità ritorna in più luoghi nei due libri sull'amore.

cesso, nel corso del Novecento, con la riscoperta dantesca di altri scrittori di primo piano, nelle lingue inglese, russa e spagnola⁵⁷, Risset dà nuova vita all'opera di Dante nel mondo francofono, rivelando l'universalità e la grandezza della sua poesia, ma anche raggiungendo i lettori, che hanno potuto avvicinarsi al testo medievale grazie ad una lingua moderna e viva. Dante è diventato oggi – grazie anche all'opera di Risset – uno scrittore più vicino al mondo contemporaneo e più europeo.

⁵⁷ Abbiamo citato i titoli che raccolgono degli scritti di Thomas Stearns Eliot e di Jorge Louis Borges. Si devono aggiungere almeno gli scritti di Ezra Pound (*Dante*, a cura di Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani, Venezia, Marsilio, 2015) e Osip Mandel'stam (*Conversazione su Dante*, a cura di Serena Vitale, Milano, Adelphi (Piccola Biblioteca/764), 2021).



CLAUDIA TARALLO
Università di Napoli L'Orientale
ctarallo@unior.it

SIGNIFICATO E USI DI *CLERICALE* TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Riassunto

In questo contributo si presenta un'indagine lessicografica sul termine *clericale* e sui suoi derivati, con particolare riferimento al loro impiego tra la seconda metà del XIX secolo e il primo quarto del XX. In considerazione del grande rilievo che la definizione dei rapporti tra il neo-stato italiano e la Chiesa di Roma assunse negli anni immediatamente successivi all'unificazione d'Italia, l'intento è di delineare l'evoluzione del vocabolo alla luce degli eventi storici con i quali è andata incrociandosi la sua diffusione e che ne hanno fissato il valore semantico. In particolare, il lavoro si propone di individuare, nel periodo della massima circolazione del termine, eventuali nuove accezioni o evoluzioni di significato e di indagarne il rapporto tra repertori lessicografici e uso. Uno sguardo preferenziale è stato riservato agli scritti e ai discorsi politici di alcuni rappresentanti della cosiddetta dottrina sociale della Chiesa, come Luigi Sturzo e Alcide De Gasperi.

Parole-chiave: Clericale, anticlericalismo, cattolici, dottrina sociale della Chiesa, Sturzo

Abstract

This contribution presents a lexicographic study of the term *clericale* and its derivatives, with specific reference to their use from the second half of the 19th century to the first quarter of the 20th century.

In the light of the great relevance that the relationship between the newborn Italian State and the Church of Rome assumed in the years immediately after the unification of Italy, the study intends to describe the evolution of *clericale* and to observe how its spread intertwined with historical events that strongly influenced its semantic connotation. Focusing on the period of its maximum diffusion, the research aims to specifically identify new meanings or meaning shifts of the term and to investigate the relationship between lexicographic repertoires and uses. Particular attention has been reserved to writings and political speeches of some exponents of the so-called social doctrine of the Church, such as Luigi Sturzo and Alcide De Gasperi.

Keywords: Clerical, anticlericalism, catholics, social doctrine of the Church, Sturzo

1. In questo contributo si presenta un'indagine lessicografica sul termine *clericale* e sui suoi derivati, con particolare riferimento al loro impiego tra la seconda metà del XIX secolo e il primo quarto del XX. Sono

questi, infatti, gli anni in cui si definiscono i rapporti tra lo Stato italiano e la Chiesa di Roma, rapporti che l'evoluzione semantica del termine clericale evidenzia in modo significativo¹. L'indagine, che copre gli anni tra l'emanazione dell'enciclica *Rerum novarum* (1891) di Leone XIII e i primi interventi politici di Luigi Sturzo e di Alcide De Gasperi, si fonda soprattutto sugli scritti e sui discorsi politici dei principali esponenti della *dottrina sociale della Chiesa*². Lo spoglio ha consentito numerose retrodatazioni.

2. I concetti di clericalismo e di anticlericalismo affondano le loro radici nell'ideologia dell'Illuminismo. È a partire dalla proposta illuminista di affrancare la società dalla guida religiosa della Chiesa, infatti, che lo spirito anticlericale si fa strada in Europa tra XVIII e XIX secolo. Il principio – illuminista e, in parte, anche rivoluzionario – è di costituire uno stato moderno che «vuole assumere in proprio la direzione della società spezzando lo schema imperante dall'unione tra Chiesa e Stato e ricuperarla in tutti i suoi aspetti, alcuni dei quali, nella società precedente all'*Ancien Régime*, erano in mano della Chiesa, come la legislazione sul matrimonio, l'istruzione e la beneficenza»³. Mentre in Francia

¹ Ci si è serviti, oltre che dei repertori lessicografici e delle banche dati elettroniche dei testi letterari, BIZ (P. Stoppelli, *Biblioteca italiana Zanichelli. DVD-ROM per Windows per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della Letteratura italiana*, Zanichelli, Bologna 2010) e Bibit (*Biblioteca Italiana*, <http://www.bibliotecaitaliana.it/>, ultima consultazione: 01/10/2021), anche di quelle oggi offerte da Google Libri.

² Com'è noto, è in questi anni che riprende la partecipazione dei cattolici alla vita politica del Paese; ne sono protagonisti Romolo Murri, conosciuto anche con lo pseudonimo di Paolo Averri, l'economista Giuseppe Toniolo, ritenuto l'ispiratore della *Rerum Novarum* e, come si è detto, Alcide de Gasperi e Luigi Sturzo. Luigi Sturzo (Caltagirone, 1871 – Roma, 1959), dopo diversi anni di intensa azione politica locale in Sicilia, fonda, nel 1919, il Partito Popolare Italiano (PPI), ottenendo un discreto successo alle elezioni del novembre di quello stesso anno. Il progetto politico sturziano, che converge nella fondazione del PPI ma affonda le sue radici negli anni dell'impegno siciliano, viene fortemente contrastato e poi definitivamente interrotto dall'avvento del fascismo. Sarà De Gasperi, al termine del secondo conflitto mondiale, a rilanciare una proposta politica di ispirazione cristiana, anche se in termini sostanzialmente molto diversi da quella del prete calatino. Per la definizione e la storia dell'espressione *dottrina sociale della Chiesa*, si rimanda a S. Zamagni, *Dottrina sociale della Chiesa*, in *Dizionario di economia e finanza*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2012, https://www.treccani.it/enciclopedia/dottrina-sociale-della-chiesa_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29/ (ultima consultazione: 01/10/2021).

³ J. Bada, *Il clericalismo e l'anticlericalismo*, Milano, Jaca Book, 1996, p. 21.

l'anticlericalismo investe anche il rapporto con la religione e *clérical*⁴, insieme ai suoi derivati, è adoperato anche con un significato antireligioso, in Italia la circolazione del corrispondente *clericale* si intreccia con le istanze risorgimentali di unità nazionale, assumendo, così, una connotazione eminentemente politica e determinando il carattere anti-istituzionale di tutta la famiglia lessicale.

La prima attestazione di *clericale* in funzione aggettivale nel significato di 'che riguarda il clero (sia come istituzione religiosa sia come condizione sociale)' risale allo scritto di area emiliana *Flore de parlar* di Giovanni da Vignano (XIII-XIV sec.), in cui compare nella forma *cleregale*; la prima attestazione nella forma *clericale* è attestata, invece, qualche decennio più tardi, in area toscana, negli *Statuti dell'Arte dei merciai, pizzicaioli e speciali di Colle di Valdensa* del 1345. Sempre in qualità di aggettivo ma con il significato di 'che identifica lo stato del clero (tonsura e abito)' la prima attestazione compare nella forma *chericale* negli *Statuti senesi* del 1309-1310 e nella forma *clericale* negli *Statuti fiorentini* del 1324⁵.

Il passaggio dal significato ecclesiastico ('del clero') a quello politico («che o chi è favorevole all'intervento diretto e indiretto del potere ecclesiastico nella vita politica»⁶), coniato sul nuovo uso francese⁷, avviene in italiano intorno alla metà del XIX secolo, quando l'accezione originaria e neutra di *clericale*, proprio per influsso della connotazione francese, è stata affiancata da un uso dispregiativo del termine. Il mutamento è ben rappresentato – anche se in una forma non del tutto compiuta – da Vincenzo Gioberti nel *Gesuita moderno* del 1847⁸, in cui la

⁴ Nel significato di «*dévoué aux intérêts du clergé*», *clérical* è attestato per la prima volta in francese nel 1815 (*Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècle (1789-1960)*, publié sous la direction de Paul Imbs, Paris, Éditions du CNRS, 1974, d'ora in avanti TLF, s.v. *clérical*, *ale*, *aux*).

⁵ *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, s.v. *clericale*, <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>, d'ora in avanti TLIO (ultima consultazione: 09/11/2021).

⁶ M. Cortelazzo – M. A. Cortelazzo (a cura di), *DELI – Dizionario etimologico della lingua italiana* di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, (1999, Bologna), Bologna, Zanichelli, 2020, d'ora in avanti DELI, s.v. *clero*.

⁷ TFL, s.v. *clérical*, *ale*, *aux*; DELI, s.v. *clero*; R. Berardi, "Clericale" e "clericalismo" negli ultimi cento anni, in «Il Mulino», IX, 1960, pp. 243-249.

⁸ A riprova della difficoltà della Chiesa guidata da Pio IX ad accogliere nuovi spunti di pensiero provenienti dal movimento nazionale e dagli esperimenti costituzionali, si ricorda che *Il gesuita moderno* fu posto all'Indice, insieme alle due opere di Rosmini *Cinque piaghe della S. Chiesa* e *Costituzione secondo la giustizia sociale*, nel 1849.

parola è adoperata ancora come aggettivo di relazione con il significato primario di 'del clero', ma in un contesto di aspra polemica politica:

Non è lontanissimo il tempo, i[n] cui le legazioni subalpine erano per lo più faccenda di frati e di preti; e il Botta che non amava le *clericali* ingerenze nelle cose politiche (e avea perfettamente ragione) avverte con una certa stizza, che nei negoziati del Piemonte è spesso fatta menzione di preti e di frati (V. Gioberti, *Il gesuita moderno*, Losanna, Bonamici e Compagni, 1847, tomo sesto, p. 126).

L'attestazione è rilevante, dunque, non solo come testimonianza della trasformazione del termine da parola ecclesiastica a parola politica, ma anche per la sfumatura negativa di cui si carica, che, favorita dalle contingenze storiche, costituirà un tratto saliente della storia lessicale del vocabolo almeno fino al primo quarto del XX secolo, quando, mutati i fatti storici, l'accezione spregiativa sembra scomparire⁹. Sulla base delle informazioni ricavate dalla nostra indagine, si può affermare che in italiano tale uso politico negativo, cui il passo giobertiano già prelude, è attestato per la prima volta in un articolo pubblicato su *La Civiltà Cattolica* nel 1852, attestazione che retrodata la parola di qualche anno rispetto alla documentazione di DELI e di GDLI¹⁰:

Indarno le consuete voci calunniose aveamo gridato fino ad arrogare contro il partito *clericale*, che preparava la reazione, e congiurava collo straniero per perseguire ad oltranza il liberalismo e la costituzione (*La civiltà cattolica*, Roma, Ufficio centrale della civiltà cattolica, 1852, anno terzo, volume XI, p. 370).

L'uso in senso spregiativo di *clericale*, determinato in Italia da una forte generale avversione verso la Chiesa e i suoi istituti, in un quadro storico in cui la presenza territoriale, politica e culturale del Papato è

⁹ «Adesso, anche il termine *clericale* è in certo senso passato in archivio; nuovi termini allusivi e nuove vicende storiche consegnano la loro scheda all'anagrafe politica. Giacché la terminologia politica, forse a preferenza d'ogni altra, segue una sua parabola di apparizione, fortuna e declino» (R. De Mattei, *Fortuna dei termini politici*, in «Lingua nostra», VIII, fasc. 2, 1946, p. 40).

¹⁰ *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, Torino, Utet, 1961-2002, <http://www.gdli.it/>, d'ora in avanti GDLI, s.v. *clericale* (ultima consultazione: 01/10/2021).

considerata un ostacolo alla formazione di uno stato unitario laico¹¹, è ampiamente testimoniato dai dizionari ottocenteschi e dei primi del Novecento già a partire dal Tommaseo-Bellini, che tace sul significato di *clericale* in senso politico ma che, nel corpo della voce, dove riferisce anche l'accezione filosofico-religiosa che caratterizza, come si è detto, l'uso francese ma non quello italiano, riporta il seguente commento di mano dello stesso Tommaseo: «ne abusano in senso di dispr[egiativo], anche come sost[antivo] (*i clericali*), per notare di biasimo non solo il clero e chi patteggiava umanamente per esso, ma chi professa credenze religiose»¹². Per la prima volta è riferito anche l'uso sostantivo¹³.

Per quanto riguarda i dizionari dell'uso¹⁴, il valore negativo è l'unico attestato in Rigutini-Fanfani (1887), in Petrocchi (1912), in Cappuccini (1916) e in Zingarelli (1922)¹⁵.

Quanto ai repertori neologici¹⁶, il lemma, nella nuova accezione istituzionale, manca ad Azzocchi (1839), a Rigutini (1886) e a Panzini (1905),

¹¹ A questo proposito si ritiene rilevante l'occorrenza nel volume del Tommaseo *Aiuto all'unità della lingua. Saggio di modi conformi all'uso vivente italiano che corrispondono ad altri d'uso meno comune e meno legittimo* (Firenze, Le Monnier, 1874), dove alla voce *clericale* si legge: «Retrogrado, Nemico della nazione, In odio al mondo, Ligo agli stranieri».

¹² N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1865-1879, <http://www.tommaseobellini.it/#/>, s.v. *clericale*.

¹³ Dalla nostra ricognizione l'impiego in funzione di sostantivo sembra moderno, non anteriore al XIX secolo. Non si ritiene, tuttavia, di possedere sufficiente materiale documentario per dimostrarlo in questa sede; le tappe della sostantivazione dell'aggettivo andrebbero esplorate e approfondite in uno studio ulteriore.

¹⁴ Si sciolgono qui i rinvii dei dizionari dell'uso consultati: G. Rigutini, P. Fanfani, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbera, 1887; P. Petrocchi, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Trèves, 1912; G. Cappuccini, *Vocabolario della lingua italiana*, Torino, Paravia, 1916; N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, (1917, Greco Milanese), Greco Milanese, Bietti e Reggiani, 1922.

¹⁵ Nell'ordine: «Oggi nel linguaggio politico, fecondo sempre di nomi nuovi, dicesi di colui che è addetto a un partito, nemico, sotto colore di religione, a ogni civile libertà: e usasi più spesso in forza di sost.: I clericali di Francia sono più velenosi de' nostri: - Nel 48 faceva il repubblicano; oggi fa il clericale», s.v. *clericale*; «Partigiano politicamente delle idee più retrive del clero, del potere temporale e sim[ili]», s.v. *clericale*; «Che patteggiava pel clero, che è opera del clero. Ma ha più significato politico che religioso, e si dice solo per biasimo», s.v. *clericale*; «Partigiano del potere politico del Papa», s.v. *clericale*.

¹⁶ Si sciolgono qui i riferimenti bibliografici dei repertori neologici consultati: T. Azzocchi, *Vocabolario domestico di lingua italiana*, Roma, Aureli, 1829; G. Rigutini, *I neologismi buoni e cattivi più frequenti nell'uso odierno*, Roma, Verdesi, 1886; A. Panzini, *Dizionario moderno. Supplemento ai dizionari italiani*, Milano, Hoepli, 1905; A. Panzini, *Dizionario moderno. Supplemento ai dizionari italiani*, Milano, Hoepli, 1908; A. Panzini, *Dizionario moderno delle parole che non si trovano negli altri dizionari*, Milano, Hoepli, 1935.

mentre è presente nell'edizione di quest'ultimo del 1908, che per la prima volta fa cenno al nuovo significato politico, aggiungendo anche un commento personale dello stesso Panzini, eliminato nelle successive ristampe:

In senso odierno politico la parola assunse altro senso. Dopo il 1870, *clericali* furono chiamate le persone e le associazioni che si proponevano di lottare per la rivendicazione dei diritti della Santa Sede. L'astensione dal voto politico fu la forma più palese della politica clericale [...]. In questi ultimi tempi, dopo l'esaltazione di Pio X al pontificato, accedendo i clericali alle urne, il nome di *clericale* è dato a coloro che vagheggiano un accordo tra il potere religioso ed il civile, a scopo di 'conservazione' sociale. Coloro che a queste tendenze si oppongono sono detti *anticlericali*: in altri termini, e secondo gli anticlericali, la parola *clericale* verrebbe a discostarsi dalla parola cattolico. Per i clericali invece la parola *clericale* designa il cattolico operante nella vita pubblica secondo i principi ed i convincimenti di ogni cattolico. NB. Seguire tutti i vocaboli nuovi o antichi, rinnovati a nuovo senso, che esprimono le svariate sfumature della nostra vita politica, non è facile.

Nell'edizione del 1935 la voce si amplia con un'aggiunta: «Col concordato dell'11 febbraio '29 la parola *clericale* è meno dell'uso. Può ancora indicare quelli che vorrebbero ritornare ai vecchi antagonismi».

Nelle edizioni ottocentesche dei dizionari specialistici dedicati ai settori della politica¹⁷ (D-POL; D-POP; D-PARL) e dell'amministrazione (D-STAM) *clericale* non è riportato, anche se un'analisi più attenta sotto altre voci lascia emergere, in linea con le informazioni riferite dai repertori dell'uso, che una connotazione negativa del termine, in una nazione la cui «classe di governo liberale, pur molto composita in fatto di opinioni religiose, era sufficientemente compatta sia nel proseguire sulla via della laicizzazione degli ordinamenti e della riduzione dello spazio sociale fino allora riservato alla Chiesa, sia nel mirare a Roma come alla capitale naturale»¹⁸, è piuttosto diffusa; fa da esempio la voce

¹⁷ Si sciolgono qui le sigle dei dizionari specialistici consultati: D-POL = *Dizionario politico nuovamente compilato ad uso della gioventù italiana*, Torino, Pomba, 1849; D-POP = *Dizionario politico popolare appositamente compilato*, Torino, Tipografia Arnaldi, 1851; D-PARL = A. Carrera, *Dizionario politico parlamentare*, Milano, Sonzogno, 1887; D-STAM = G. Rezasco, *Dizionario del linguaggio italiano storico ed amministrativo*, Firenze, Le Monnier, 1881.

¹⁸ F. Traniello, *Religione cattolica e Stato nazionale. Dal Risorgimento al secondo dopoguerra*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 110.

clero del D-POP (1851): «conviene soggiungere: e usufruttuandosi grandissimi beni temporali, cioè pappandosi in santa pace migliaia e migliaia di lire all'anno. È proverbiale fra noi la grassezza dei canonici e il lardo della cotenna dei frati».

Nel GDLI l'accezione politica e negativa è la terza (preceduta dai significati più generici), in cui si definisce *clericale* colui «che favorisce e sostiene il potere temporale della Chiesa (dopo la rivoluzione francese e, in Italia, specialmente dopo la presa di Roma) o comunque del suo intervento, con funzione di guida, nella vita dello Stato (è voce usata dagli avversari dei partiti cattolici, con intenzione spregiativa, nella convinzione che la soverchia fedeltà al magistero ecclesiastico soffochi la coscienza civile e determini in politica un atteggiamento conservatore e reazionario)»; la prima attestazione segnalata, con valore di aggettivo, è in Cavour (av. 1861)¹⁹ e come sostantivo nella voce del Tommaseo appena vista.

A differenza dei repertori otto-novecenteschi che, almeno dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, ne riportano solo l'uso negativo, i principali dizionari contemporanei registrano due accezioni della parola: la prima, più generica²⁰; la seconda, ristretta all'ambito storico-politico ma priva di connotazioni (il GRADIT la marca, infatti, come tecnicismo storico)²¹. Il DEV-OLI è l'unico a riferirne un uso negativo che non è menzionato negli altri repertori e che, invece, ha segnato la diffusione del termine a cavaliere tra Ottocento e Novecento.

3. Un carattere così fortemente negativo di *clericale* come riferito dai dizionari dell'epoca è in gran parte confermato da una ricognizione

¹⁹ «L'Episcopato francese...non conosce l'Italia, e ne giudica dalle relazioni inesattissime e potrei dire mendaci, caluniose dei giornali ultra *clericali*», s.v. *clericale*.

²⁰ «Relativo al clero» (*Grande dizionario italiano dell'uso*, diretto da T. De Mauro, Torino, Utet, 1999, d'ora in avanti GRADIT); «del clero» (M. Cannella – B. Lazzarini – A. Zaninello, *loZingarelli. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, Bologna, Zanichelli, 2021, d'ora in avanti ZING); «relativo al clero; ecclesiastico» (G. Devoto *et al.*, *Nuovo Devoto-Oli. Il vocabolario dell'italiano contemporaneo*, Firenze, Le Monnier, 2021, d'ora in avanti DEV-OLI).

²¹ «Che, chi apparteneva allo schieramento dei laici cattolici che appoggiò la Chiesa nella lotta contro lo stato italiano durante e dopo l'unificazione» (GRADIT); «che (o chi) è favorevole all'intervento diretto e indiretto del potere ecclesiastico nella vita politica» (ZING); «che mira a tutelare i diritti e gli interessi della Chiesa e ad applicare i suoi principi nella vita pubblica e nell'attività politica (per lo più in senso polemico)» (DEV-OLI).

sugli esempi d'uso, che ne testimoniano un impiego polemico riscontrabile anche in attestazioni di area cattolica, o almeno nelle attestazioni di quelle frange del clero legato a esponenti dell'aristocrazia colta e della borghesia liberale che avrebbe dato vita, a ridosso del 1848, al cosiddetto cattolicesimo liberale. A riprova del fatto che l'accezione dispregiativa è quella diffusa in maniera più pervasiva, si rileva, per quanto possa meravigliare, che *clericale*, per esempio, è adoperato negativamente o in contesti dai toni ostili anche negli scritti di Gioberti:

Due cose oggi son manifeste a ogni uomo di sano intendimento; l'una, che il potere assoluto e il monopolio *clericale* di esso recano danni infiniti a Roma e a tutta Italia; l'altra, che vano è il promettersi dal papa e dalla sua curia l'osservanza di uno statuto che assicuri la libertà e tolga ai preti il maneggio del temporale. Dal che s'inferisce che Roma ecclesiastica ripugna al principio nazionale e civile; e che quindi ella non può essere il perno del Rinnovamento italiano, come fu del Risorgimento (V. Gioberti, *Del rinnovamento civile d'Italia*, Parigi/Torino, Bocca, 1851, tomo secondo, p. 107);

Coloro che non fanno la distinzione debita tra la religione e il sacerdozio, nucono alla prima in molti modi. 1^o la screditano, facendo che ad essa si attribuiscono i difetti dei chierici, di cui la rendono mallevadrice; 2^o inducono nei laici uno spirito antievangelico di pusillanimità e di servitù. Nucono alla libertà e grandezza e indipendenza del laicato. Scemano l'autonomia individuale. False idee introdotte sulla direzione delle coscienze. Gesuiti. Mezzo di dominazione *clericale*. I Gesuiti tengono i laici in uno stato di minorità e tutela morale e intellettuale (V. Gioberti, *Della riforma cattolica della Chiesa*, Napoli, Del Vaglio, 1860, p. 71)²².

Non meraviglia, al contrario, che il vocabolo assuma una connotazione di disprezzo nella trattatistica politica di parti opposte e diverse. Gli esempi che seguono si distribuiscono tra il 1860 e il 1879 e sono attestati negli scritti di esponenti politici di tendenze anche molto distanti

²² Si veda inoltre: «Come legge poi, l'abrogazione del privilegio *clericale* è una di quelle riforme che toccano le parti più sostanziali ed intime del vivere comune. E se quale statuto di cittadina uguaglianza è un atto democratico; in quanto annulla le corti vescovili, è una civil riscossa del laicato dagli ordini ieratici dei bassi tempi, un principio di separazione assoluta dello stato dal sacerdozio, del temporale dallo spirituale, e in fine un atto di libertà cattolica verso le pretese soverchianti della curia romana, che solo i semplici confondono col papato» (Gioberti, *Del rinnovamento*, cit., p. 307).

tra loro. Si ritiene che tale eterogeneità delle fonti dimostri quanto l'accezione negativa di *clericale* sia condivisa tanto largamente da circolare, in questi decenni, seppure con cariche diverse e progressivamente più feroci dall'area conservatrice a quella del socialismo rivoluzionario²³, in maniera trasversale ai gruppi politici:

con l'Austria s'uniranno gli altri principi italiani facenti ogni sforzo per salvare i loro troni, ed il papa con essi, che oltre di chiamare l'Europa intera in sua difesa, lancerebbe in campo la livida schiera de' *clericali*, con le armi che le son proprie, tradimento e raggio (C. Pisacane, *Saggi storici-politici-militari sull'Italia*, Milano, Agnelli, 1860, volume III, p. 63);

qual è in sostanza la conclusione del Sybel, dopo averci descritto con sì vivi colori la marea *clericale* che sorge e gonfia tanto da minacciare i fertili e coltivati campi della civiltà? (M. Minghetti, *Stato e Chiesa*, Napoli/Milano/Pisa, Hoepli, 1878, p. 197);

la caduta della parte moderata, e, - come è naturale, soprattutto in una parte che non è capace per sua essenza di nessun vigoroso ordinamento interno proprio fuori della generalità della cittadinanza e del governo, - la diminuzione della sua influenza e seguito nel paese, va producendo il necessario effetto suo, il gonfiare cioè delle parti radicale e *clericale* non atte che a cozzare l'una coll'altra, e a preparare al giovine Regno dolorosi giorni (R. Bonghi, *L'Italia non aspetta*, in *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti*, Roma, Forzani, 1878, volume decimo, p. 149);

sino ai nostri giorni lo spirito di autorità qualunque si fosse - *clericale*, monarchico, o repubblico - ha sempre soffocato le forze dell'Umanità in nome del suo Dio e delle sue idee preconcepite (E. Bignani, *L'internazionale*, in *La Plebe* 7, 1879);

tutto ciò ha contribuito a dare allo spirito pubblico una tale intonazione, che quei moderati, i quali facessero un passo verso i cattolici nazionali, sarebbero condannati a sentirsi affibbiare gli epiteti di codini, *clericali* camuffati e peggio, cosa poco gradevole per certo (S. Jacini, *I conservatori e l'evoluzione naturale dei partiti politici in Italia*, Milano, Brigola, 1879, p. 45).

Pur non volendo negare il carattere essenzialmente negativo di *clericale*, si nota come, al di fuori della comunicazione politica, le occorrenze

²³ Cameroni arriva a definire il *clericalismo* un'«idra a sette teste» (F. Cameroni, in *La Plebe*, 5, 18 aprile 1872, n. 46, p. 1).

letterarie otto-novecentesche ne attestino anche un impiego neutro e nel suo significato primario di 'del clero'. Qui la rilevanza del dato non risiede tanto nell'aggettivo di relazione in sé, quanto piuttosto nel fatto che tra Otto e Novecento questa forma, seppure usata, era scomparsa del tutto dai dizionari:

Quanto a mio figlio, è giovane di ottima indole e di sufficiente ingegno. Ha studiato nel Ginnasio pubblico, e da dieci mesi vestì l'abito *clericale* (U. Foscolo, *Epistolario*, *Rubina Foscolo*, 21 agosto 1821, in Bibit)²⁴;

L'altro avrei desiderato di darlo a voi, e ne ho tutto il comodo perché non ci sono altri Patroni, ma prevedo che nol vorrete, perché non vorrete assumere l'abito *clericale*, e l'obbligo di recitare quotidianamente l'Ufficio divino (G. Leopardi, *Zibaldone*, *Di Monaldo Leopardi*, 1826, in Bibit);

Un castello che chiudeva fra le sue mura due dignità forensi e *clericali* come il Cancelliere e monsignor Orlando, non dovea mancare della sua celebrità militare (I. Nievo, *Confessioni di un italiano*, 1867, in Bibit);

Tornato in città, smise la tonaca e lo scapolare, ma si compose un abito nero, da ministro protestante, col panciotto abbottonato fino in cima e il colletto *clericale* (F. De Roberto, *I Viceré*, 1894, Parte 2, 7, in Bibit).

Un uso non marcato del termine, adoperato prevalentemente come aggettivo con valore neutro, si registra in letteratura anche quando vi si ricorre per descrivere la posizione sociale o il profilo politico di un personaggio, di un partito o di un gruppo, ma sempre in connotazioni descrittive e neutrali, come mostrano gli esempi che seguono:

La gente che abita quei palazzoni alti, neri, malinconici che hanno il sole solamente sul terrazzo, è una gente aristocratica, di una vecchia aristocrazia *clericale*, assai devota, assai pia, che sente l'influenza di tutte le grandi chiese antiche (M. Serao, *Il paese di Cuccagna*, 1890, *Maggio e il miracolo di San Gennaro*, in Bibit);

Il segretario Celzani passava di pochi anni la trentina; ma aveva la compostezza d'aspetto e di modi d'un uomo di cinquanta, una figura di notaio da commedia o di precettore di casa patrizia *clericale* (E. De Amicis, *Amore e ginnastica*, 1892, 2, in Bibit);

²⁴ Per i riferimenti bibliografici delle attestazioni di Bibit, si rimanda al sito del progetto.

In fondo il suo spirito, bizzarro ed altero, si compiaceva di tale minimo trionfo al veglione del grande club cittadino, over capitavano talvolta anche le dame dell'aristocrazia *clericale* (A. Oriani, *Oro Incenso Mirra*, 1904, Oro, 1, in Bibit);

Ora, se la nipote del marchese Giglio avrebbe preso parte a quelle sedute, col consenso del nonno *clericale*, non avrebbe potuto anch'ella parteciparvi? (L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, 1904, 13, in Bibit);

e infine col favore incondizionato di Flaminio Salvo era riuscito a imporsi, a farsi riconoscere capo del partito *clericale* militante, il quale, dopo il ritiro dell'onorevole Fazello, gli avrebbe offerta fra pochi giorni la candidatura alle imminenti elezioni politiche generali (L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, 1913, Parte 1, 2, in Bibit).

Al valore denotativo e neutro della parola si aggiungono, però, anche all'interno dei testi letterari, occorrenze il cui significato politico assume connotazione negativa e ostile o la presuppone. Di particolare potenza risulta uno dei primi esempi della serie, attestato in un romanzo composto da Cesare Cantù intorno al 1849-50 e pubblicato postumo, in cui la negatività del termine è testimoniata in maniera pregnante e l'esser *clericale* è considerato «un'imputazione di colpa» (GRADIT, s.v.), una *taccia*:

Parrà strano che la taccia di *clericale*, la quale alfine sarebbe conciliabile colle più belle doti dell'intelletto e del cuore, fosse pareggiata a quella di spia, la più sozza che ad uomo si possa affiggere. Chi ha viaggiato in Francia, in Inghilterra, in Belgio, non ha mai certo inteso affiggere questo titolo a nessuna persona di qualche importanza; rilegandola nella feccia la più oscena della società (C. Cantù, *Romanzo autobiografico*, a cura di A. Bozzoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 84);

la profonda sincerità del senso religioso, la fede incrollabile di mio padre, lo portavano ad una specie di esaltazione di sentimenti affettuosi verso il Papa, prima di tutto; poi verso l'intera gerarchia della Chiesa; ed i birbi del partito *clericale*, sia laici che ecclesiastici, abusarono della leale e nobile natura sua in molti incontri; né mi mancherà occasione di parlarne (M. D'Azeglio, *I miei ricordi*, 1866, Parte 1, cap. 10, in Bibit);

Stampa avversaria pubblica tua lettera privata accusandoti appartenere partito *clericale*. Grande impressione (A. Fogazzaro, *Daniele Cortis*, 1885, 7, in Bibit);

ma si capisce che un droghiere non vuole seccarsi, un altro non vuol arrischiare i suoi danari, un terzo ha paura degli amici, un quarto degli elettori, un quinto, anzi una folla di droghieri, trema di passare per *clericale* (A. Fogazzaro, *Daniele Cortis*, 1885, 11, in Bibit);

Fin a quel momento era stato borbonico nell'anima e *clericale* per conseguenza, quantunque non credente, anzi scettico sulle cose della religione al punto di non andare a sentire la messa: altro capo d'accusa mossogli da quel bigotto di suo padre. Adesso, per mettersi e riuscire nella nuova via, egli doveva esser liberale e mangiapreti come Mazzarini (F. De Roberto, *I Viceré*, 1894, Parte 3, 2, in Bibit);

Clericali ma però brave persone, tanto di buone maniere, tanto nobili (A. Fogazzaro, *Piccolo mondo moderno*, 1900, in Bibit).

Nonostante l'uso convenzionale e negativo del vocabolo si alterni con impieghi più neutri, appare evidente che la connotazione spregiativa assume una forza tale da generare accezioni nuove ed estensioni di significato che non saranno registrate dai repertori, ma che lo spoglio dei testi ha rilevato nell'uso. È il caso di *clericale* adoperato come sinonimo di 'bigotto' e, anche in senso figurato e ironico, per descrivere personaggi rigidi ed eccessivamente ligi al dovere:

Il Vezza le saettava freddi sarcasmi da spettatore indifferente, spruzzati d'aceto *clericale* (A. Fogazzaro, *Malombra*, 1881, Parte 2, cap. 7, in Bibit);

Era un uomo di circa cinquant'anni, asciutto, calvo su la sommità della testa come un tonsurato, con una faccia tutta rasa. Una certa asprezza di gesti, una quasi arroganza di modi facevano un singolare contrasto con quel suo aspetto *clericale* (G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, 1894, Libro 2, 3, in Bibit);

Il confessore di lei, frattanto, il domenicano Padre Camillo, lavorava a quel risultato educando il ragazzo alla cieca obbedienza *clericale* (F. De Roberto, *I Viceré*, 1894, Parte 1, 3, in Bibit);

E sosteneva con lui discussioni vivaci, durante le quali egli le dava della pinzochera, della *clericale* (F. De Roberto, *I Viceré*, 1894, Parte 3, 7, in Bibit);

Non aveva egli forse, in quel libro, chiamato Cicerone a difendere innanzi al Senato, al Senato non più romano soltanto, il prefetto d'una provincia siciliana, prevaricatore, un gustosissimo prefetto *clericale* dei giorni nostri? (L. Pirandello, *Suo marito*, 1911, I, 5, in Bibit).

4. Per una piena ricostruzione della storia di *clericale* tra Ottocento e Novecento, si è ritenuto necessario ripercorrerne l'uso, seppure solo a grandi linee, anche negli scritti e nei discorsi di coloro che contribuirono alla nascita del Partito Popolare²⁵.

Il termine, sia come aggettivo sia come sostantivo, registra 543 occorrenze: 30 dal 1895 al 1904, 420 dal 1905 al 1918, 93 dal 1919 al 1925. *Clericale* ricorre in tutti gli autori a eccezione di Toniolo. La prima occorrenza risale a *Considerazioni sul potere temporale dei papi* di Sturzo del 1895:²⁶

Dunque han ragione i papi di protestare contro la presente occupazione del governo italiano, non solo dal lato politico ma dal religioso; ancora hanno diritto i vescovi dell'orbe cattolico, hanno diritto tutti i cattolici, si chiamino *clericali*, antisemiti [sic] o con altri termini, perché è un diritto comune. (L. Sturzo, *Considerazioni sul potere temporale dei papi*, 1895, in F. Piva (a cura di), *Scritti inediti*, vol. I. 1890-1924, Roma, Cinque Lune-Ist. Luigi Sturzo, 1974, pp. 6-16).

È utilizzato dai diversi autori, lungo l'intero arco temporale di riferimento, sempre nel suo significato politico ma da punti di vista considerevolmente differenti, a testimonianza di quanto la visione dei rapporti

²⁵ A tale scopo sono stati analizzati alcuni tra i testi più significativi dei cattolici popolari, su cui chi scrive sta svolgendo un'indagine lessicale e a cui qui faremo riferimento. Si sono scelti in particolare scritti e discorsi di Giuseppe Toniolo, di Romolo Murri, anche sotto lo pseudonimo di Paolo Averri, di Alcide De Gasperi e di Luigi Sturzo che vanno dal 1890 al 1925. Si è deciso di suddividere i testi in tre periodi: 1890-1904; 1905-1918; 1919-1925. Gli spartiacque di questa ripartizione sono il 1905 e il 1919: il 1905 è l'anno del famoso discorso di Sturzo *I problemi della vita nazionale dei cattolici*, in cui il prete siciliano manifesta la necessità di dare vita a un partito di massa laico, democratico e costituzionale di ispirazione cristiana, discorso che può considerarsi rappresentativo del passaggio, per i cattolici, dagli anni di estraneità alla vita politica italiana alla nuova fase storica di partecipazione attiva al dibattito pubblico; il 1919 è l'anno del discorso *A tutti gli uomini liberi e forti*, atto di nascita del Partito Popolare Italiano (PPI). In considerazione della rilevanza che questi eventi ebbero nell'azione sturziana e data la centralità della figura sturziana nel panorama della politica sociale cattolica di quegli anni, essi si configurano come due elementi capitali di tutto l'insieme di proposte e di azioni che, sotto l'impulso della *Rerum Novarum*, furono promosse dai cattolici laici in ambito politico e sociale tra il XIX e il XX secolo.

²⁶ Lo spoglio del *corpus* fa registrare, come si vede, un incremento sensibile della frequenza d'uso di *clericale* negli anni dal 1905 al 1918. Sebbene ciascuna fase della periodizzazione non sia costituita da uno stesso numero di anni e la seconda fase copra più anni rispetto alle altre due, si ritiene che l'alto numero di attestazioni del termine in questo periodo non sia da ricondurre a questo sbilanciamento temporale quanto piuttosto alla rilevanza che questa stagione ha avuto per la costruzione dell'identità politica dei popolari.

con la Chiesa di Roma non fosse unilaterale all'interno del clero e tra gli stessi cattolici militanti.

Da Averri e da De Gasperi l'appellativo di *clericale* è rivendicato con forza: entrambi si dichiarano fieri di esserlo, fierezza che appare assai energica, ostentata e quasi anacronistica nel politico trentino, il quale, usandolo soprattutto come sinonimo di *cattolico militante*, sembra non tener conto della carica negativa con cui ormai il termine è stabilmente adoperato:

Quanto al programma politico che mi piace si sa bene quel che i *clericali*, vale a dire i cattolici militanti, domandino, ed io con essi (P. Averri, *I cattolici e la questione politica in Italia*, Torino-Roma, Marietti, 1897, p. 9);

Era la pratica della teoria, tanto applaudita a Rovereto, di Ferdinando Pasini, il quale non contento di escludere noi studenti e di presentare ordini a nome di tutti gli studenti accademici trentini, esortava 'i deputati di parte *non clericale* a continuare nella campagna universitaria col metodo seguito fino ad oggi, cioè di prescindere affatto dai *clericali*, anzi con l'ignorarne addirittura l'esistenza'. Ebbene, o signori, contro tale altezzoso sistema di sorpassarci e di ignorarci, noi protestiamo energicamente e con tutta l'anima e v'assicuro che cercheremo di far sentire in tutte le occasioni la nostra esistenza. Vivaddio! (A. De Gasperi, *La questione dell'università italiana*, 1902)²⁷.

Murri e Sturzo, al contrario, sono impegnati apertamente nella costruzione di una democrazia cristiana laica e governata dai principi costituzionali, in cui il sistema di valori cristiano sia considerato «fondamento e presidio della vita della nazione, delle libertà popolari e delle ascendenti conquiste della civiltà nel mondo»²⁸ ma non implichi la partecipazione della Chiesa di Roma nella gestione statale; nei loro testi, infatti, il vocabolo è rigettato con uguale energia, in particolare, come mostrano gli esempi che seguono, dal 1905 in avanti:

Ora, quando affermo che i cattolici si debbono anch'essi, come un nucleo di uomini di un ideale e di una vitalità specifica, porre davanti al

²⁷ Per le attestazioni in De Gasperi, si rimanda alla piattaforma <https://alcidedigitale.fbk.eu/platform/>, (ultima consultazione: 01/10/2021).

²⁸ L. Sturzo, *Il partito popolare italiano: dall'idea al fatto (1919) – Riforma statale e indirizzi politici (1920-1922)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, pp. 70-71.

problema nazionale, che fra gli altri problemi involve in sintesi anche il religioso, io suppongo i cattolici come tali, non come una congregazione religiosa, che propugna da sé un tenore di vita spirituale, né come l'autorità religiosa che guida la società dei fedeli, né come turba dei fedeli che partecipa attivamente e passivamente alle elevazioni e ai combattimenti di vita spirituale, né come un partito *clericale* che difende i diritti storici della chiesa [...] ma come una ragione di vita civile informata ai principi cristiani nella morale pubblica, nella ragione sociologica, nello sviluppo del pensiero fecondatore, nel concreto della vita politica. Questa concezione è diversa da quella avuta da mezzo secolo a questa parte, quando una ragione così detta *clericale* faceva i cattolici sostenitori dei diritti regi di tradizioni ecclesiastico-civili, di regimi politici di casta [...] (L. Sturzo, *I problemi della vita nazione dei cattolici italiani*, in L. Sturzo, *Sintesi sociali. L'organizzazione di classe e le unioni professionali*, Bologna, Zanichelli, 1905, p. 104);

È chiaro che un qualsiasi partito nazionale di cattolici avrà il diritto e il dovere di intervenire negli atteggiamenti che il governo piglia verso la chiesa, come interviene nelle altre nazioni, sostenendo quei principi e quei diritti della religione e dell'anima cristiana del popolo, che formano la caratteristica dei partiti cattolici moderni in tutte le nazioni, senza mai essere un partito *clericale*, cioè una emanazione di chiesa (Id., *ibid.*, p. 119);

I cattolici sono divisi, quanto all'atteggiamento politico, in due frazioni. Gli uni sostengono e promuovono, nella vita pubblica, dei principii di diritto pubblico ecclesiastico ed una posizione di privilegio o di libertà privilegiata, per la Chiesa, che questa ha ereditato dal passato [...]. Gli altri, applicando alle forme di rapporti politici e sociali, che ci sono note dal passato, il criterio della relatività storica, cercano di trovare le formule e i termini nuovi di questi rapporti in un ritorno della coscienza religiosa su sé stessa, sulle origini e sulle vocazioni native ed immanenti del cattolicesimo, in una revisione critica dell'eredità morale e giuridica del passato, in un esame accurato della nuova condizione di cose creata dalla società democratica, dallo sviluppo della scienza ed anche in parte dalla innegabile decadenza del cattolicesimo nei paesi latini. Noi abbiamo cercato di caratterizzare in breve due stati d'animo molto diversi, opposti anzi. Secondo gli uni e gli altri, si noti, la parola *clericale* significa la stessa cosa: significa cioè le opinioni ed i modi di agire di quei primi (R. Murri, *Clericalismo*, 1906, in R. Murri, *I problemi dell'Italia contemporanea*, Ascoli Piceno/Roma, Cesari-Società Nazionale di Cultura, 1908, p. 77);

Di questo *clericalismo* noi non solo vogliamo essere immuni ma siamo risolutamente nemici; [...] e respingiamo e combattiamo quelle varie manifestazioni di *clericalismo* alle quali abbiamo accennato (R. Murri, *Per l'autonomia politica dei cattolici. Democratici e cristiani*, 1906, in Id., *ibid.*, p. 71).

Ai popolari è toccata la strana avventura di essere contemporaneamente presi per *clericali* o demagoghi, due termini che non stanno insieme; mentre, nel fatto, i popolari non sono stati e non sono né gli uni né gli altri (L. Sturzo, *Introduzione*, 1922, in Sturzo, *Riforma statale*, cit., p.101).

5. Alla famiglia lessicale di *clericale* appartengono *clericalismo*, *anticlericale*, *anticlericalismo*, *anticlericalite*, *clericaleggiante*, *clericalume*, *clericaglia*, *clericocrazia* e *clerofobia*.

Sebbene lo spoglio abbia fatto emergere che le accezioni dispregiative di *clericale* e, in parte, anche di *clericalismo* non siano state le uniche a circolare e a diffondersi, si può affermare che si tratta di usi marginali. La potenza della connotazione spregiativa del termine è considerevole ed è dimostrata anche dal suo tipo di produttività derivativa; come frutto della sua negativizzazione, infatti, *clericale* genera prevalentemente derivati ugualmente marcati in senso negativo: con prefisso di opposizione *anti-* (*anticlericale*, *anticlericalismo*); con prefisso di opposizione *anti-* e con suffisso di ambito medico *-ite* (*anticlericalite*); suffissati con infisso ironico *-eggi-* (*clericaleggiante*); derivati con i suffissi peggiorativi *-ume* (*clericalume*) e *-aglia* (*clericaglia*); composti con il suffissoide *-fobia* (*clerofobia*).

5.1 Quanto a *clericalismo*, una testimonianza di Croce del 1932²⁹ lascerebbe intendere una circolazione del termine già intorno al 1860; il dato non trova, tuttavia, una conferma documentaria e *clericalismo* risulta attestato per la prima volta nel *Discorso sulla lettera del senatore Boncompagni, difensore del clericalismo* di F. Bartolommeo del 1875 (DELI); sempre secondo il DELI, l'uso in ambito politico deriverebbe, così come per *clericale*, dal francese *cléricalisme* (1855)³⁰. Per quanto riguarda i repertori dell'uso, il termine è attestato in Cappuccini (1916)³¹ e in Zinga-

²⁹ «A segnare il carattere di questa lotta [contro il cattolicesimo politico] e a differenziarla da quella contro il cattolicesimo in quanto cristiano, si finì col coniare, o col volgere a nuovo o più frequente uso (e fu verso il 1860), la parola 'clericalismo'; e si disse che l'avversione era non al cattolicesimo, ma al 'clericalismo', al 'nero clericalismo'» (B. Croce, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, 1932, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1991, p. 38).

³⁰ «L'introduction de ce néologisme [cléricalisme], encore absent de nos dictionnaires, dans la langue de la politique et des polémiques religieuses, a été faite, dit-on, par des journalistes belges, vers l'année 1855» (*Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècle (1789-1960)*, publié sous la direction de Paul Imbs, Paris, Éditions du CNRS, 1974, s.v. *cléricalisme*).

³¹ «L'esser clericale. E concreto, il clero, i suoi partigiani, le sue dottrine politiche ecc.», s.v. *clericalismo*.

relli (1922)³², in cui, però, è sottolemma di *clericale*. Manca nei dizionari specialistici e neologici, tranne che nel Panzini del 1908³³. Occorre 150 volte nel *corpus* cattolico-popolare. È registrato in GDLI³⁴ e nei principali dizionari dell'uso contemporanei senza oscillazioni di significato rilevanti rispetto ai repertori di inizio secolo³⁵. Così come per *clericale*, le attestazioni letterarie registrano la sua triplice natura: neutra («il canonico Giunipero aveva notato, che la Contessa De Ritz era destinata al santo oblio dal *clericalismo* e dalla massoneria»; G. Faldella, *Donna Folgore*, 1906, cap. 3, in Bibit), dispregiativa («I tuoi avversari ti accusano di *clericalismo* e assolutismo mascherato»; A. Fogazzaro, *Daniele Cortis*, 1885, cap. 9, in Bibit) e generica ma in contesti dai toni astiosi («Quanto ai popolani di Roma, senza che fosse stata necessaria l'Enciclopedia e Voltaire e Robespierre ad aizzarli contro il *clericalismo*, odiavano i preti, non per l'effetto delle idee importate e trovate nei libri; ma perché erano scaltriti dallo spettacolo quotidiano, e da mille fatti di cui erano testimoni e vittime; era un odio cresciuto per virtù spontanea, e però più potente d'ogni altro»; G. Rovani, *Cento anni*, 1858, libro 12, 5, in Bibit).

5.2 *Anticlericale* e *anticlericalismo* sono attestate per la prima volta rispettivamente in *L'anticlericale. Giornale settimanale pubblicato dalla lega popolare anticlericale di Milano* (1883) e in Costantino Lupano (1888) (DELI) e sono entrambe registrate nei testi dei cattolici-popolari, rispettivamente con 369 e 120 occorrenze; la nostra indagine rileva che si tratta di due termini retrodatibili al 1852 e al 1881:

Hanno dichiarata la guerra i preti. Nell'ansietà di fare ammenda alla bachettoneria degli antenati, i Ministri hanno preso l'iniziativa, e si sono

³² «Partito e programma clericale», s.v. *clericalismo*.

³³ «Il partito clericale. V. clericale», s.v. *clericalismo*.

³⁴ «Rigida osservanza, in materia sociale e politica, delle direttive della Chiesa», s.v. *clericalismo*.

³⁵ «Tendenza ad appoggiare la partecipazione concreta del clero e del laicato cattolico al governo dello stato, sostenendo l'applicazione delle direttive della Chiesa nella vita pubblica» (GRADIT); «atteggiamento, tendenza di coloro che nella pratica politica, si propongono soprattutto la tutela dei diritti della Chiesa e l'applicazione dei suoi principi nell'ordine civile» (ZING); «atteggiamento volto a sostenere, anche con un concreto impegno politico, l'azione della Chiesa nella vita pubblica» (DEV-OLI).

messi alla testa della crociata *anticlericale* (*La civiltà cattolica*, Roma, Ufficio centrale della civiltà cattolica, 1852, anno terzo, volume XI, p. 227);

La questione religiosa è entrata bene innanzi nella sfera politica. *L'anticlericalismo* è popolare (T. Comba, in E. Comba, *La Rivista Cristiana*, Firenze, Tipi dell'arte della stampa, 1881, anno IX, p. 219).

Anticlericale è registrato da Zingarelli (1922)³⁶ e da Panzini (1908)³⁷; *anticlericalismo* solo da Panzini (1908)³⁸.

Lo spoglio in BIZ e in Bibit ha restituito zero occorrenze per *anticlericalismo* e quattro occorrenze per *anticlericale*, con esempio dal Fogazzaro, in cui si trova, peraltro, conferma del carattere antipolitico e non antireligioso del termine:

Bene, io non solamente sono *anticlericale*, ma non ho neppure, per mia disgrazia, la fede che ha Lei, questo mondo cane mi pare tanto sconfinato che non so capire come ve ne possa essere un altro; per vivere da galantuomo non mi sento alcun bisogno di preti; ma in verità di Dio quasi quasi, piuttosto che vedere in Municipio certi liberali, mi terrei questo povero mucchietto di sacrestanelli mezzo rabbiosi e mezzo tabaccosi! (A. Fogazzaro, *Piccolo mondo moderno*, 1901, cap. 4,3, in Bibit).

Il GDLI definisce *anticlericale* «che è contrario al clero, alla sua azione» e *anticlericalismo* con «atteggiamento di opposizione all'ingerenza del clero nella vita politica, sociale e culturale del paese», con esempi d'autore soltanto nel Supplemento del 2009³⁹, ma con numerosi esempi sotto altre voci⁴⁰.

³⁶ «Contrario alle idee e alle tendenze clericali».

³⁷ «V. clericale».

³⁸ «Astratto di anticlericale».

³⁹ «C'è poco liberalismo in questi alberi, ma lo zampillo di fontana Medina è *anticlericale*» (V. Imbriani, 1865, in N. Coppola (a cura di), *Passeggiate romane ed altri scritti di arte e di varietà inediti o rari*, Napoli, Fiorentino, 1967, p. 197); «la gran questione del nostro secolo: *clericalismo* e *anticlericalismo*» (C. Lupano, *La gran questione del nostro secolo: clericalismo e anticlericalismo*, 1889); «le moschee danno l'idea di un lusso straordinario, del privilegio e del dominio della religione. Dopo le riforme di Kemal e l'*anticlericalismo*, la religione vi è tepida» (C. Alvaro, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Milano, Bompiani, 1951, p. 84); «i liberali e gli altri democratici non debbono seguirla, ma isolarla fin d'ora, altro che centrismo; dichiarandone la confusione dei sensi e l'impotenza, magari ritirando fuori anche l'*anticlericalismo*» (P. Volponi, *La strada per Roma*, Torino, Einaudi, 1991, p. 360).

⁴⁰ Con significati analoghi i due termini sono registrati nei principali dizionari contemporanei dell'uso.

Il centro dell'anticlericalismo europeo fu, come si è già detto, la Francia illuminista e borghese⁴¹, punto di irradiazione dal quale lo spirito anticlericale, anche per tramite dei prodotti e delle abitudini culturali nati in seno alla rivoluzione francese, investì tutti i paesi europei. Grazie alla maestosa opera dell'*Encyclopedie*, alla diffusione dei periodici e alla formazione di salotti e circoli culturali «il pensiero illuminista irrigò tutti i campi della cultura e del sapere, creando la più importante alternativa culturale della storia di fronte alla cultura dominante, nella quale la componente religiosa era determinante»⁴². In Italia l'eredità della nuova cultura illuminata entrò, qualche decennio più tardi, nel processo di formazione dello stato unitario e la lotta contro il potere temporale e contro il predominio culturale della Chiesa di Roma si sovrappose alla lotta per l'unificazione nazionale e per l'istituzione di uno stato laico. In un paese in cui la Chiesa cattolica si configurava come un istituto politico e sociale di primaria importanza per antichità e ampiezza dell'organizzazione, per consistenza del patrimonio di beni e per il legame con il costume nazionale⁴³, «l'odio per tutto ciò che sa di prete e di religione»⁴⁴ si accompagnò e insieme fu alimentato, da parte degli altri gruppi sociali, da un disinteresse e da una sfiducia nei confronti dei cattolici, i cui ritmi di vita erano ormai estranei alle nuove abitudini quotidiane dettate dall'industrializzazione e dal capitalismo⁴⁵.

⁴¹ Berardi, *op. cit.*, p. 243.

⁴² Bada, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁴³ R. Murri, *L'anticlericalismo. Origini, natura, metodo e scopi pratici*, Roma, Libreria Editrice Romana, 1912, p. 8.

⁴⁴ G. Prezzolini, *Cos'è il modernismo. Lettera aperta ai giovani modernisti*, Milano, Tréves, 1908, p. 52.

⁴⁵ Come conseguenza del fatto che negli anni immediatamente successivi all'unificazione sulla «figura generica dell'italiano» si innestò «quella del produttore-lavoratore» e del fatto che ciò, in termini educativi, esigeva «un'ulteriore articolazione dei sistemi di valore e una progressiva ridefinizione del destinatario popolare», a partire dagli anni '60 dell'Ottocento si sviluppò, in Italia, per mano dei gruppi cattolici moderati, la promozione di una cultura che si contrapponeva all'etica individualistica dei modelli capitalistici anglosassoni e che tentava di incoraggiare la diffusione di una visione moderna di società e del nuovo mondo industrializzato attraverso «lenti cattoliche». Si guardi, ad esempio, come il modello salesiano tendesse a produrre l'interiorizzazione di regole di precisione, di disciplina, di ordine, di collaborazione e di senso del tempo, adeguate al lavoro organizzato in un contesto dotato di rigorose norme interne, prefiguranti in certa misura quelle di una fabbrica e sviluppate in senso produttivistico (Traniello, *op. cit.*, p. 197 ss.). L'intento di azioni come questa era proprio di non aggravare la già dura emarginazione

e tali da confinarli in uno stato di emarginazione severa, di cui loro stessi condividevano le ragioni. Lo stesso movimento cattolico ottocentesco – non solo di matrice intransigente – intercettava ormai, infatti, adepti solo nei «ceti emarginati dallo sviluppo capitalistico, sparsi in prevalenza nella realtà rurale»⁴⁶. L'estraneità allo spirito del tempo e la marginalità all'interno della società moderna erano stati, del resto, aggravati dalla politica pontificia di Pio IX e dalla conseguente estromissione della componente cattolica dalla vita politica, sociale e culturale del neo-stato italiano.

Un terreno di scontro in cui si giocò una battaglia dura contro il monopolio culturale della Chiesa, a favore di un «insegnamento sottratto alla influenza del clero e ispirato a principi razionali e scientifici»⁴⁷, fu quello della scuola. In diversi paesi europei la polemica fu molto aspra nei confronti degli ordini e delle congregazioni (la Compagnia di Gesù sopra tutte), che, dedicandosi all'istruzione e alla formazione, contribuivano all'influenza della Chiesa sulla mentalità europea⁴⁸. La nostra indagine consente di verificare che *anticlericale* e *anticlericalismo* sono adoperati, infatti, di frequente in articoli e discussioni sulla scuola e sull'insegnamento; non registrandosi oscillazioni di significato, basteranno come esempio i pochi casi che seguono:

Ma che diritto avrà lo Stato sopra l'educazione della gioventù, e in special modo della fanciullezza? Se lo Stato è cattolico, la cosa è chiara e netta: lasci che le famiglie allevino cattolicamente i loro fanciulli. Badi

politica dei cattolici con un isolamento di tipo sociale e di guidarli a inserirsi in una realtà nuova, che li emarginava e alla quale loro stessi non sentivano di appartenere.

⁴⁶ Traniello, *op. cit.*, p. 214.

⁴⁷ Bobbio, *op. cit.*, s.v. *anticlericalismo*.

⁴⁸ «Il controllo gerarchico clericale era maggiore ai livelli inferiori dell'insegnamento. I maestri, fossero chierici o no, per insegnare dovevano avere il benestare diocesano e per ottenerlo dovevano superare un esame di catechismo e impegnarsi a insegnarlo ai loro alunni, che dovevano anche accompagnare a messa nei giorni di precetto e avviarli ad altre pratiche religiose, come la recita quotidiana del rosario mariano. La già accennata fondazione di nuove congregazioni religiose – maschili e femminili – dedicate all'insegnamento, contribuiva a mantenere l'istruzione nelle mani del clero. Considerato come cinghia di trasmissione di un modo di pensare, gli illuministi non tardarono a lanciarsi contro questo tipo di insegnamento e cercarono di creare delle alternative. Emerse così, ed esiste tutt'ora, uno degli ambiti sociali più soggetti all'*anticlericalismo*, anche perché è uno dei campi nei quali la resistenza della gerarchia cattolica a rinunciare alla propria presenta si dimostra più dura» (Bada, *op. cit.*, p. 56).

pure che non s'insegnino massime e dottrine contrarie al governo, sì; ma non tema dell'istruzione che impartisce la Chiesa, e di chi agli insegnamenti della Chiesa si uniformala. Tema piuttosto di quei propagatori di ateismo, d'irreligione, di quei professori di *anticlericalismo*, che dopo guerreggiata la Chiesa semineranno i principii demolitori d'ogni sociale autorità (*Il sillabo di Pio IX commentato*, in *La scuola cattolica*, Milano, Ufficio dell'Amministrazione, 1882, anno X, volume XX, p. 102);

Dichiarando che la scuola elementare debba essere *anticlericale*! Quel che oggi suoni codesta barbara parola, già tutti lo sanno. Essa suona odio al Clero, odio alla Chiesa, odio soprattutto al Papa, che n'è il Capo; e per conseguenza alle pratiche religiose, odio a Dio; perché fuori della Cattolica Chiesa, dov'è la vera Religione, dov'è Dio? E or quest'odio appunto si vuole infondere, alimentare nell'animo dei bambini! E si vuole infondere ed alimentare nelle scuole, da quelli che han contratto innanzi alla famiglia ed alla società l'obbligo di educarne la mente ed il cuore! E non è questo il più nero tradimento? Non è questo il baratro più orrendo, che si scava alla famiglia ed alla società? (Arcivescovo G. Sanfelice, in *La libertà d'insegnamento*, 25 settembre 1882, p. 327).

Oltre che con specifico riferimento all'insegnamento scolastico, non sono rare le occorrenze che testimoniano la spinta che le forze democratiche e liberali, fautrici dell'unità nazionale, misero in campo per supportare la società civile nel percorso di emancipazione dal controllo culturale della Chiesa, come si mostra in questo esempio del Prampolini (1899), nel quale, però, il socialista, pur condividendo lo spirito *anticlericale*, sembra non apprezzarne i modi aggressivi:

le immagini sacre appese o dipinte sui muri della città erano il bersaglio costante di certi *anticlericali* che, deturpandole, supponevano di istruire le masse superstiziose e educarle a principii di tolleranza (C. Prampolini, *Scritti e discorsi*, a cura di R. Barazzoni e N. Ruini, Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, 1981, vol. I, p. 224).

5.3 *Anticlericalite* è un composto costituito dal prefisso *anti-*, dalla base lessicale *clericale*- e dal suffisso *-ite*, usato nel linguaggio medico per designare prevalentemente un processo infiammatorio. A voler individuare una differenza tra *anticlericalismo* e *anticlericalite*, non pare sussistere una reale diversità di significato tra le due forme, che potrebbero essere considerate sinonimiche, sebbene la seconda si configuri senza dubbio come più greve rispetto alla prima. Laddove l'*anticlericalismo*

è, infatti, «l'atteggiamento di opposizione al clericalismo» (GRADIT), *anticlericalite* appare come una condizione patologica che, proprio come una malattia pericolosa, insorge in chi rifiuta l'intervento della Chiesa nei fatti dello Stato⁴⁹. L'impiego esclusivo da parte di esponenti cattolici e clericali rinforza questa ipotesi. Il termine non è attestato in nessun repertorio; da una ricognizione in Google Libri, in cui si registrano meno di una decina di esempi, l'ultimo dei quali in un numero della *Civiltà cattolica* del 1953, si evince che la sua prima attestazione risale a un articolo del sacerdote Alfonso Ferrandina pubblicato sull'ottavo volume del periodico mensile *La scuola cattolica e la società italiana* del 1894:

In Napoli avevamo De Sanctis, uno dei primi critici del mondo, come disse Victor Hugo, ma chi ignora come sia stato intemperante in certi giudizi e come della sua *anticlericalite* avvelenasse ogni scritto specialmente la sua *Storia Letteraria*, che non si può leggere da un cattolico senza scattar d'impazienza e d'ira? (A. Ferrandina, *Nel primo anniversario dell'inaugurazione del monumento a Giacomo Zanella*, in *La scuola cattolica e la scienza italiana*, Milano, Ufficio dell'Amministrazione, 1894, serie II, anno IV, volume VIII, p. 62).

Nel *corpus* cattolico-popolare il termine ha tre attestazioni, che non vanno oltre il 1911:

E il *non expedit*, considerato come dovere religioso e posizione politica, in una concezione più elevata di quella di don Margotti prima e di Pio IX poi, se produsse il danno di allontanare dal governo della cosa pubblica un elemento di onestà, di religiosità, di ordine e di progresso quali sono i cattolici, impedì però un danno peggiore, la formazione cioè dei partiti legittimisti e clerico-liberali, e la conseguente *débâcle* politica dell'elemento clericale, come oggi in Francia, con relativo rincrudimento di un'*anticlericalite* acuta, senza il correttivo dei grandi entusiasmi e la grande fede dell'anima francese (L. Sturzo, *Leone XIII e la sua politica verso l'Italia*, 1903, in Sturzo, *Sintesi sociali*, cit., p. 275);

È l'odio anticlericale che mette in moto gli agitatori di tutti i partiti avversari. Le ragioni, gli argomenti non valgono più, l'*anticlericalite* diventa epidemica (A. De Gasperi, *Il connubio*, 1911).

⁴⁹ Un esempio simile è rappresentato da *poltronite* (1891), che però, sulla base di quanto riferito dai dizionari, si configurerebbe come un occasionalismo scherzoso e bonariamente ironico (GRADIT; DEV-OLI, s.v. *poltronite*).

Non ci sono attestazioni letterarie e il lemma manca anche a tutti i repertori contemporanei.

5.4 *Clericaleggiante* è participio presente di *clericaleggiare*, composto dalla base lessicale *clerical-*, dall'infisso *-eggi-* e dal suffisso *-are*; mentre il verbo non si incontra nei testi presi in analisi, è invece attestato il participio. Tra i diversi impieghi, *-eggi-* è usato in italiano per costruire verbi intransitivi che designano il modo di essere o di comportarsi di qualcuno che, pur senza esserlo, agisce al modo del prototipo referenziale espresso dalla radice. Nella maggioranza dei casi, si tratta di usi ironici, che si riferiscono a qualità stigmatizzate⁵⁰, così come si evince in un'attestazione di Sidney Sonnino del 1891:

tendenze più o meno religiose o *clericaleggianti* della legislazione civile, come le questioni [...] del divorzio, o della precedenza obbligatoria del matrimonio civile al religioso (S. Sonnino, *Scritti e discorsi extraparlamentari 1870/1922*, 1891, a cura di B. F. Brown, Bari, Laterza, 1972, p. 511).

Per quanto concerne il rapporto tra repertori e uso, la forte carica negativa del vocabolo, insita nella sua stessa formazione, e il valore dispregiativo che emerge dalla maggioranza delle attestazioni non sono registrati nei dizionari, che ne danno una definizione del tutto neutra. Sia *clericaleggiante* sia *clericaleggiare* non sono attestati nella maggior parte dei dizionari otto-novecenteschi, tranne che nel Panzini (1908) e nello Zingarelli (1922), che non riportano il participio, ma registrano *clericaleggiare* rispettivamente come lemma autonomo e come sottolemma di *clericale* con il significato di «favorire il partito clericale». Tra i repertori contemporanei, GDLI registra il lemma solo in funzione aggettivale con il significato di «seguace del partito clericale», con un esempio d'autore in Bocchelli (1938-1940)⁵¹. Il termine è attestato nei dizionari dell'uso⁵²

⁵⁰ M. Grossmann – F. Rainer, *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2004, p. 453.

⁵¹ «A quel posto era stato nominato l'altro, sostenuto dalla fazione *clericaleggiante*, negli alti gradi; uno era appoggiato dalla fazione massonica e massoneggiante».

⁵² «Ispirato, favorevole al clericalismo» (GRADIT); «favorevole al clericalismo» (ZING); «favorevole al clericalismo, ispirato ai principi o ai modi dei clericali» (DEV-OLI).

solo come participio presente di *clericaleggiare*⁵³ e in funzione di aggettivo; il verbo *clericaleggiare* è marcato come tecnicismo storico (GRADIT; DEV-OLI) e come raro (ZING).

Ancora una volta è il serbatoio di Google che ci consente di retrodatare il vocabolo, non solo come aggettivo ma anche come sostantivo, al 1881:

Anzi oggi stesso, per coloro che si agitano in mezzo a questa fungaia di giornali, riviste e giornaletti settimanali più o meno educativi e tutti clericali o *clericaleggianti*, una scienza dell'educazione è addirittura un'illusione puerile (P. Siciliani, *Della pedagogia scientifica in Italia*, in *Rivista di filosofia scientifica*, Torino, Milano, Dumolard, 1881-1882, anno primo, volume primo, p. 94);

La 'gentil Firenze' in cui si levò il buon senso cristiano, a protesta contro le sciocche sue bestemmie, è definita 'covo prediletto a *clericaleggianti* d'ogni maniera' (P. Siciliani, *Sull'insegnamento religioso ai bambini, secondo i dettami della filosofia scientifica*, in *La civiltà cattolica*, Firenze, Manuelli, 1881, vol. VII, p. 69).

Clericaleggiante è adoperato nel *corpus* cattolico-popolare cinque volte, di cui una in De Gasperi e quattro in Sturzo, prevalentemente in funzione di aggettivo:

Perfino Il Corriere della Sera, ordinariamente giornale più serio, si degnò di stampare al posto d'onore una corrispondenza di un cotal Franco Caburri, il quale svolge tutto il caso Wahrmond come un attacco voluto, preparato dai clericali, per istigazione del dott. Lueger, che scelse appunto per le prime prove Innsbruck 'il buco *clericaleggiante* tra i monti del Tirolo' (sic!) (A. De Gasperi, *A lumi spenti I*, 1908);

L'unico tentativo fu quello della democrazia cristiana, la quale venne meno sia per mancanza di ambientazione politica, sia per difetto di sicura impostazione religiosa, ma più che altro per l'avversione del conservatorismo *clericaleggiante*, che, come oggi ritorna ad opporsi alle tendenze sociali del partito popolare, così ieri mal tollerava la difesa del lavoratore in nome del principio cristiano (Sturzo, *Rivoluzione e ricostruzione*, 1922, in Sturzo, *Riforma statale*, cit., p. 298).

⁵³ «Avere tendenze clericali, sostenere il clericalismo» (GRADIT); «avere, manifestare tendenze clericali» (ZING); «manifestare idee clericali o professare tendenze politiche clericali» (DEV-OLI).

Si registrano tre occorrenze letterarie, tutte in Faldella, di cui si riporta un esempio:

L'on. Conte nel palazzo dei Cinquecento a Firenze, per votare sì, alzava la gloriosa stampella, come faceva l'eroico Benedetto Cairoli. E l'alzata era più animosa, quando si trattava di sollecitare la liberazione della madre Roma; ciò che induceva a bisbigliare qualche gufo *clericaleggiante*: Veh! L'idea nazionale di *Roma o Morte* si regge sulle grucce. I buzzurri andranno a Roma di gamba zoppa in *die judicii* (G. Faldella, *Donna Folgore*, 1906, cap. 4, in Bibit).

5.5 I derivati *clericalume* e *clericaglia* sono costituiti dall'aggiunta di *-ume* e di *-aglia* alla base lessicale; in entrambi i casi si tratta di suffissi con valore peggiorativo utilizzati per accentuare i tratti spregiativi di una radice già connotata negativamente⁵⁴.

Clericalume non è riportato da nessun dizionario, né ottocentesco né contemporaneo, tranne che in GDLI, che attesta *clericume*⁵⁵ e aggiunge *clericalume* nel Supplemento del 2009⁵⁶. Il repertorio riferisce altre attestazioni sotto altre voci; si vedano, per esempio, le occorrenze in Faldella («Il *clericalume*...risorge principalmente in campagna come l'unto di un vecchio abito non bene sgrassato»; G. Faldella, *Assaggiature*, Roma, 1882, in Bibit) e, di diversi decenni più tardi, in Croce («Stavano, dalla parte delle monarchie forze retrive e reazionarie, gente di corte, ceti nobiliari e semifeudali, *clericalume*, plebe di città e di campagna, e, soprattutto, quella forza che è di ogni governo stabilito per il solo fatto di essere stabilito. Ma stavano anche forze di migliore qualità»; Croce, *Storia d'Europa*, cit., p. 42), nelle quali non si lascia solo intendere un'accezione negativa della parola, ma si rafforza la carica polemica con il riferimento quasi offensivo a un gruppo sociale retrogrado e fautore di una società basata sul privilegio di pochi e sull'ignoranza della maggioranza.

⁵⁴ Grossmann, *op. cit.*, p. 246 ss.

⁵⁵ «Spreg. Regime clericale: La Chiesa cattolica e i gesuiti...consegnarono l'Italia ai nuovi tempi, tutta cattolica e disposta a convertirsi tutta, reagendo al *clericume*, in illuministica, razionalistica e liberale» (B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929, p. 14).

⁵⁶ «Spreg. Insieme di clericali retrogradi e reazionari: se litografandolo e spacciandolo per pochi soldi si potesse ottenere di vedere questo quadretto in ogni tugurio dell'Italia meridionale, si sarebbe più danneggiato il *clericalume* che con la soppressione degli ordini religiosi» (V. Imbriani, 1868, in G. Doria (a cura di), *Critica d'arte e prose narrative*, Bari, Laterza, 1927, p. 128).

Alcune attestazioni emerse dallo spoglio dei testi sono interessanti perché consentono, ancora una volta, di confermare il carattere fortemente politico e anti-istituzionale, più che antireligioso, dell'anticlericalismo italiano otto-novecentesco; tale ipotesi è confermata dall'uso del termine non solo nell'area liberale⁵⁷, come ci si aspetterebbe, ma anche nelle parole di preti e predicatori cattolici contrari alla politica antinazionalista espressa dal Vaticano sotto il pontificato di Pio IX⁵⁸, come si ricava dai due esempi che seguono:

Quando le donne italiane educate a scuola di evangelio sentiranno cristianamente della Patria, quando non si lasceranno più prendere all'amo del ciarlatanismo clericale, quando suoi loro animi confortati di pura religione non potranno più le paure d'interdetti e di scomuniche, quando non ne corromperà oltre l'orecchie ed il cuore il turpe mistero del confessionario, quando negli oracoli della Divina Parola avranno appreso che Cristo non fu re, e che il papa-re non può venir che da Sathana [...] allora noi riavremo in Italia la patria bella di fede e di moralità, e ricca dei vezzi della indipendenza e della unità, e per sempre sottratta alle insidie e alle ingordigie del *clericalume* cospiratore (A. Gavazzi, *Del conseguimento di Roma*, Firenze, Tipografia nazionale, 1868, p. 78);

Allora quando l'Italia non soffrirà più la pressione del prete [...] quando potrà prendere parte attiva nelle votazioni generali alla elezione de' suoi rappresentanti, ed in questa circostanza solenne potrà porre fuori della porta il gesuita, il frate, il *clericalume*, come quegli enti eterogenei, che non conoscendo famiglia, non conoscono neppure amicizia, amore, disinteresse né patria (G. Anfossi, *Tre lettere amichevoli di Giuseppe Anfossi a papa Pio IX dedicate a Leone XIII*, Torino, Borgarelli, 1879, p. 29).

⁵⁷ Si veda, per esempio, il seguente esempio tratto da un articolo pubblicato su un numero del 1855 della Gazzetta del popolo, quotidiano nazionale-liberale favorevole all'unificazione d'Italia sotto la monarchia dei Savoia e con Roma capitale: «I *clericali* si sono fatti illusione sulla enormezza della emigrazione irlandese, che doveva dar loro un partito potente in America. Li giovava inoltre la qualità delle occupazioni a cui colà giunti gli irlandesi si dedicavano, trovando accesso in ogni famiglia in qualità di servi, di uomini di fatica, di cocchieri, di contadini ecc., occupazioni che li ponevano in grado d'essere esploratori opportuni a servizio del *clericalume* che minava la società americana» (*Gazzetta del popolo*, 11 aprile 1855, anno VIII, numero 87).

⁵⁸ A proposito dell'avversione della Chiesa nei confronti degli esperimenti costituzionali nell'Italia pre-unitaria, si riporta un estratto della voce *clero* del D-POL (1851): «il clero, dipendente dal papa, forma una casta, un ordine negli Stati, anzi uno Stato nello Stato, alle cui istituzioni spessissimo è avverso...specialmente quando le istituzioni sono liberali».

Così come per *clericalume*, anche *clericaglia*, la cui prima attestazione in italiano risale al 1863⁵⁹, ha un profilo esplicitamente spregiativo, ricorrendo in contesti dai sovratori polemici in cui si accompagna a termini altrettanto critici e offensivi: «il popolo italiano ha già mandato il suo grido di protesta e condanna contro la *clericaglia* e le mene reazionarie del Vaticano»⁶⁰; «la prima cura che le monache gli vollero applicare fu la confessione; ma avendo egli risposto: il protestante non si confessa, bastò per attirargli l'odio delle monache. L'eretico venne punito. Ventiquattro ore passò senza avere un bicchiere d'acqua [...] Il Canadiani, non guarito, partì, fuggì [...] per l'odio della *clericaglia*»⁶¹.

Il termine non è attestato in nessun repertorio. Un unico esempio è riportato da GDLI, ancora in un contesto dai toni duri, sotto la voce *incancrenire*: «Bisogna che il paese sia ben incancrenito dalla *clericaglia* per aver faccia tosta di metter fuori ai tempi che corrono di queste melense candidature»⁶². Pare scomparire dall'uso intorno agli anni Trenta del Novecento.

5.6 *Clerocrazia* è una parola attestata per la prima volta nel 1833⁶³ e lemmatizzata in D-POL (1849) con il significato di «governo del clero; e dicesi per lopiù in senso sinistro del predominio che in certi tempi e paesi il clero piglia sull'animo del sovrano e de' suoi ministri, onde viene come a governare lo stato» e in D-STAM (1881) con lo stesso significato e con un'attestazione di Gioberti: «chiamo *clerocrazia* e non teocrazia, giusta l'uso moderno, il governo politico dei preti, perché il secondo vocabolo esprime il governo politico di Dio, il quale mi pare assai diverso dall'altro». Già in queste prime lemmatizzazioni emerge un'accezione non neutrale del termine, che non denota, dunque, solo un 'governo del clero', ma un 'governo del clero intrinsecamente re-

⁵⁹ «La *clericaglia* alta (stile Gavazzi) si è riunita in Comitato di provvedimento» (*Il Lampione*, 2 giugno 1863, anno VI, n. 144).

⁶⁰ *Il Goriziano*, 26 giugno 1877, anno II, n. 146.

⁶¹ *L'Italia evangelica. Giornale delle chiese, delle scuole e delle famiglie*, 18 ottobre 1884, anno IV, n. 82, p. 334.

⁶² E. De Marchi, av. 1901, in *Esperienze e racconti*, Milano, Mondadori, 1959, p. 754).

⁶³ «Che mantenevano, anco nel secolo decimo ottavo, le triste reminiscenze del feudalismo, della oppressione dei ceti non privilegiati, della *clerocrazia*» (*Annali universali di statistica, economia pubblica, storia, viaggi e commercio*, Milano, Società degli editori degli annali universali delle scienze e dell'industria, 1833, vol. XXXVI, n. 110, p. 227).

trivo e tirannico'. Un impiego significativo della parola (più di venti occorrenze) lo si ritrova in *Introduzione ad alcuni appunti storici sulla rivoluzione d'Italia*, un opuscolo redatto da Giuseppe Montanelli nel 1851, nel quale l'autore propone un'analisi acuta del movimento rivoluzionario italiano pre-unitario e, nell'auspicio di costituire in Italia un unico stato nazionale, affronta anche la questione dei rapporti con la Chiesa, asserendo che «l'Italia non si potrà dire redenta, sinchè non si sia emancipata dalla *clerocrazia*; e per emanciparsi dalla *clerocrazia* ha bisogno di esautorare il Papa d'ogni prerogativa politica, togliere ai preti ogni funzione la quale spetti naturalmente al Comune, rendere patrimonio del povero la proprietà ecclesiastica, sanzionare l'indifferenza civile dei voti, e dell'apostasia religiosa»⁶⁴.

È riportato tra le 'parole politiche perdute' in un articolo di R. De Mattei del 1944⁶⁵.

5.7 *Clerofobia* è parola costituita dalla radice *clero-* e dal suffisso *-fobia*, utilizzato in italiano per esprimere «paura, ripugnanza, avversione morbosa, antipatia, intolleranza per ciò che è indicato dal costituente iniziale del composto»⁶⁶. La prima attestazione del vocabolo è in un articolo della *Civiltà Cattolica* del 1852, dove *clerofobia* è impiegato in un contesto in cui la situazione politica del Piemonte sabaudo è resa attraverso una metafora medica: «Se paragonate le due prescrizioni sarete tentato di dire omeopatico il Risorgimento, allopatia la Patria. Ma fareste gran torto alla omeopatia. A buon conto, la dose delle bestemmie, delle oscenità, delle maldicenze, della *clerofobia* in Piemonte è tutt'altro che omeopatica»⁶⁷.

Molto singolare è l'occorrenza della parola in un'opera che Carlo Righetti (sotto lo pseudonimo di Cletto Arrighi, con il quale prese a scrivere di satira politica) pubblicò nel 1865, dove la *clerofobia* è auspicata come desiderabile virtù di un deputato parlamentare: «l'onestà, il talento, il criterio politico sono certamente doti necessarie; ma Dio ci guardi che se

⁶⁴ G. Montanelli, *Introduzione ad alcuni appunti storici sulla rivoluzione d'Italia*, Torino, Tipografia Subalpina, 1851, p. 51.

⁶⁵ R. De Mattei, *Ospizio di parole politiche perdute (I)*, in «Lingua nostra», 1944-45, p. 56.

⁶⁶ Grossman, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁷ *La Civiltà Cattolica*, Roma, Ufficio centrale della Civiltà Cattolica, 1852, anno terzo, volume XI, p. 320.

vadano disgiunte da quella più indispensabile al deputato dell'avvenire, e che potrebbe esser chiamata la *clerofobia*. Se i preti vincono questa volta, per vent'anni noi siamo rigettati nel più orribile oscurantismo, e non ci sarà più una sola delle tante libertà conquistate»⁶⁸.

Manca ai dizionari. Così come per gli altri derivati di cui si è appena discusso, anche nel caso di *clerofobia* gli esempi mostrano che il termine è impiegato di norma in contesti dai toni fortemente astiosi; si veda, per esempio, l'attestazione che segue, in cui il suffisso veicola il significato di 'odio': «in questa guerra atroce, che si fa alla religione dello Stato, segnalansi per accanimento d'odio e di rabbia i poeti. Adesso è la volta del Rapisardi⁶⁹, il quale volle consacrare e perpetuar in marmo la sua *clerofobia*, facendo scolpire nella lapide dedicata a Garibaldi queste parole... ad aborrimiento perpetuo di... sacerdoti»⁷⁰.

Le attestazioni diventano sporadiche e il termine tende a scomparire già alle soglie del Novecento.

5.8 In francese l'uso di *clérico-* come prefissoide è attestato dagli anni sessanta del XIX secolo⁷¹. Diversamente da quanto riportato da GDLI, che riferisce un esempio piuttosto tardo di Bassani («l'avvocato Galassi-Tarabini, almeno lui, era un carattere abbastanza aperto. Già intimo sia del conte Gròsoli che di don Sturzo, avversato dai *clerico-fascisti*..., era certo una brava persona, che bisognava assolutamente non trascurare»⁷²), secondo la nostra ricognizione, la prima attestazione in italiano risale al 1861 nella forma *clerico-liberale*⁷³. Negli anni successivi l'uso di

⁶⁸ C. Arrighi, *I 450 deputati del presente e i deputati dell'avvenire*, Milano, Presso gli Editori e presso l'Ufficio della Cronaca Grigia, 1865, p. 316.

⁶⁹ A testimonianza dell'avversione del Rapisardi nei confronti del clero, si veda l'uso sprezzante di *clericaglia* in un esempio del 1907: «Ho avuto scherni ed oltraggi dalla *clericaglia*» (M. Rapisardi, *Lettera del maggio 1907*, in A. Tomaselli (a cura di), *Epistolario di M. Rapisardi*, Catania, Battiato, 1922, p. 415). Lo stesso esempio del Rapisardi è riportato da R. De Mattei in *Ospizio di parole politiche perdute* (XXXIX), in «Lingua Nostra», vol. XXXIII, fasc. 3, 1972, p. 82, con la variante *clericagalaglia*.

⁷⁰ *La Civiltà Cattolica*, Firenze, Manuelli, 1883, volume terzo, p. 114.

⁷¹ Dubois attesta *clérico-féodal* (1869), *clérico-monarquique* (1869) e *clérico-royaliste* (1871) (J. Dubois, *Le vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872*, Paris, Larousse, 1962, p. 184 e pp. 257-258).

⁷² G. Bassani, *Cinque storie ferraresi*, 1956, Torino, in Bibit.

⁷³ *L'unione clericale-liberale italiana del comitato centrale residente in Napoli a sua santità Pio papa IX*, Bologna, Vitali, 1861.

clerico- nei composti si diffonde in italiano in forme come *clerico-liberalismo*⁷⁴, *clerico-borbonico*⁷⁵, *clerico-militare*⁷⁶, *clerico-socialista*⁷⁷, *clerico-moderato*⁷⁸, *clerico-conservatrice*⁷⁹. L'insieme degli esempi, per quanto limitato alle occorrenze rinvenute nella banca dati di Google e, per tale ragione, non esaustivo, mostra una circolazione poco consistente della forma in funzione di prefisso, che non è riportata da nessun dizionario otto-novecentesco. Considerata l'esiguità delle attestazioni, è difficile pervenire a delle conclusioni definitive; è possibile, tuttavia, ipotizzare che, diversamente dalla maggior parte delle parole della classe lessicale di *clericale*, i composti con *clerico-* non sembrano veicolare un significato fortemente negativo o polemico. Se ne ritrova un uso massiccio, ad esempio, nella rivista socialista *L'Asino* all'interno dei fascicoli a cavallo tra Ottocento e Novecento (oltre a quelle già viste, compaiono anche forme come, per esempio, *clerico-camorrista*, *clerico-elettorale*, *clerico-forcaiolo*⁸⁰, *clerico-legittimista*, *clerico-nazionalista*)⁸¹; anche in questo caso, nonostante il contesto di aspra satira politica nei confronti di una Chiesa corrotta, violenta e superstiziosa, i composti con *clerico-*, adoperati per nominare referenti che includono una componente *clericale*, solitamente con riferimento a un gruppo politico o sociale o a una linea politica, riflettono il sottinteso negativo che, come si è visto, caratterizza questa classe di parole, ma non

⁷⁴ «e noi, signori, auguriamo ad [ai cattolici francesi] la vittoria nelle elezioni di domenica [...] dividendoli dal *clerico-liberalismo* eterno e domestico avversario nostro» (*Atti del terzo congresso cattolico italiano inauguratosi in Bologna il dì 9 ottobre 1876*, Bologna, Istituto tipografico, 1876, p. 113).

⁷⁵ «Son venuti fuori dagli armadi sgangherati della rettorica amministrativa: il partito *clerico-borbonico* [...], il partito socialistoide, il partito anarcoide e, persino, guarda, guarda, quella consumatissima cosa che è il partito liberale» (M. Serao, *Il ventre di Napoli*, Milano, Tréves, 1884).

⁷⁶ «In Francia la lotta *anticlericale* della borghesia è stata la lotta contro il tentativo di restaurazione monarchica, contro la congiura clericale-militare che voleva strozzare la repubblica e contro cui si ribellava perciò la borghesia, che nella repubblica vedeva la pace, e lo strumento e il campo del suo migliore sviluppo» (*Liberissima. Rivista politica*, 20 maggio 1910, anno 1, fasc. 11, p. 173).

⁷⁷ *Liberissima. Rivista politica*, 20 maggio 1910, anno 1, fasc. 11, p. 188.

⁷⁸ *Liberissima. Rivista politica*, 30 luglio 1910, anno 1, fasc. 18, p. 310.

⁷⁹ F. Papafava, *Dieci anni di vita italiana (1899-1909)*, Bari, Laterza, 1913, p. 631.

⁸⁰ Per un approfondimento su *forcaiolo*, cfr. G. Fredianelli, *Il linguaggio politico alla vigilia della grande guerra (III)*, in «Lingua nostra», vol. LXXI, fasc. 1-2, 2010, pp. 123-124.

⁸¹ Un recente articolo di Fredianelli riporta *clerico-nazionalista*, *clerico-neutralista* e *clerico-social(ista)-giolittiano* (G. Fredianelli, *Il linguaggio politico alla vigilia della grande guerra (III)*, in «Lingua nostra», vol. LXXI, fasc. 1-2, 2010, pp. 30-31).

si connotano come esplicitamente dispregiativi, o almeno non quanto i derivati di cui si è appena discusso. A delinarsi come spregevole è piuttosto il composto nel suo insieme, che denota un referente ambiguo da un punto di vista politico, segno evidente di un sistema corrotto e opportunistico e, dunque, poco stimabile⁸².

6. In definitiva, *clericale* è una parola di antico conio in italiano, ma adoperata con significato politico, sulla scorta dell'uso francese, a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Lo studio fa emergere quanto la sua diffusione sia stata pervasiva tra Ottocento e Novecento e quanto, in linea con le informazioni riferite dai repertori lessicografici dell'epoca, gli eventi storici ne abbiano generato un'accezione politica fortemente spregiativa. Alcuni usi neutri rilevati in ambito letterario appaiono marginali rispetto alla cornice negativa veicolata dal termine, capace di incidere sull'insieme della famiglia lessicale generando derivati prevalentemente oppositivi e spregiativi. I dati ricavabili dalla frequenza d'uso ne dimostrano un impiego consistente, e ancora una volta variegato, da parte degli interpreti della *dottrina sociale della Chiesa* a cavallo tra i due secoli.

⁸² Dubois riferisce, per il francese, che «*le plus souvent ce mode de formation apparaît nettement péjoratif*» e che «*l'origine de cette péjoration se trouve dans la juxtaposition de deux mots dont les signifiés sont trop différentes pour que l'ensemble forme une unité réelle. De telles formations mettent en évidence la disparate des alliances, des unions, des rapprochements, leur caractère parfois infamant*» (Dubois, *op. cit.*, p. 184).



UGO PEROLINO

Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara
ugo.perolino@unich.it

MONDO, ECOLOGIA, NUOVO REALISMO APPUNTI SULLA POESIA DI ANDREA ZANZOTTO

«e l'insetto imprigionato nell'ambra
si sveglierà e desidererà nuovamente dormire»
(Carlo Bordini)

Riassunto

La poesia di Andrea Zanzotto si presenta al lettore contemporaneo sotto il segno della crisi ecologica. Il discorso poetico di Zanzotto riflette la struttura globale delle sfide climatiche. La distruzione del paesaggio, macrotema immanente all'intero svolgimento della sua opera, evoca per noi il tempo delle catastrofi e le reazioni di Gaia. Il dubbio sulla sopravvivenza di un mondo a venire, che è nel nucleo originario della sua ispirazione, da *Dietro il paesaggio* alle *IX Ecloghe*, è il tema che il nuovo millennio eredita dalla crisi dell'Antropocene. In questo intervento si è tentato di mettere in relazione la poesia di Zanzotto con il pensiero di Bruno Latour, stabilendo alcune affinità e correlazioni possibili e fissando talune immagini e metafore costanti.

Parole Chiave: Andrea Zanzotto, Bruno Latour, crisi ecologica, sfide climatiche, Antropocene

Abstract

Andrea Zanzotto's poetic discourse is characterised by the representation of the ecological crisis and climate challenges. The destruction of the landscape is in fact an immanent macro-theme in his entire work, and it evokes the time of catastrophes and Gaia's reaction. The doubt about the survival of a world to come, which is at the core of his inspiration, from *Dietro il paesaggio* to the *IX Ecloghe*, is the theme that the new millennium inherits from the Anthropocene crisis. In this article, an attempt has been made to relate Zanzotto's poetry to Bruno Latour's thought, in order to establish some possible affinities and fix some constant metaphorical images.

Keywords: Andrea Zanzotto, Bruno Latour, ecological crisis, climate challenges, Anthropocene

La poesia di Andrea Zanzotto¹ si offre al lettore contemporaneo come indice di una rottura aderente all'intelligenza collettiva della cri-

¹ Per le poesie e alcuni testi critici si fa riferimento a A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti

si ecologica². Si tratta di una suggestione attualizzante cui è difficile sottrarsi: Zanzotto ha dato voce a un'esperienza storica inscritta nella struttura globale delle sfide climatiche. La distruzione del paesaggio, macrotema immanente all'intero svolgimento dell'opera, evoca per noi il segno e le reazioni di Gaia³. Come Pasolini, il poeta di Pieve di Soligo è stato intellettuale disorganico nel verso di una considerazione in negativo del miracolo economico, una formidabile mutazione destinata a produrre effetti catastrofici nello spazio di una o due generazioni. Soprattutto, nell'assenza di un registro ideologico, che nella sua poesia viene integralmente assorbito dalla fedeltà a un'ambiente, a un ecosi-

e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999. Il volume sarà indicato con la sigla *PPS*. Per le singole raccolte saranno invece utilizzate le seguenti sigle: DP, *Dietro il paesaggio*; El, *Elegia e altri versi*; Vc, *Vocativo*; Ecloghe; LB, *La Beltà*; SFS, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*; Pq, *Pasque*; GB, *Il Galateo in Bosco*; Fos, *Fosfeni*; Im, *Idioma*; Met, *Meteo*. Per le raccolte successive si rimanda a Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori 2011. Le raccolte sono identificate con le seguenti sigle: Sov, *Sovrimpressioni*; Cg, *Conglomerati*.

² Attraverso la «verticalità noetica e passionale della loro parola poetica», scrive Alberto Russo Previtali, Pasolini e Zanzotto hanno affrontato «in autonomia e in anticipo, certi problemi cruciali dell'Antropocene». In particolare, Zanzotto «si è focalizzato [...] sugli effetti che le nuove forme di dominio producono sulla natura e sul paesaggio, sostenendo a più riprese l'impossibilità di rimanere nella visione storica classica (la 'storia mediterranea') e affermando la necessità di confrontarsi con un nuovo tipo di temporalità, una temporalità geologica che sconvolge la prospettiva antropocentrica». Si veda Alberto Russo Previtali, *Pasolini e Zanzotto. Due poeti per il terzo millennio*, Firenze, Cesati, 2021, p. 14.

³ Secondo Isabelle Stengers l'intrusione di Gaia, immagine che evoca le conseguenze del cambiamento climatico, si dispiega sul piano di una contingenza cieca, casuale, catastrofica. «Quella che chiamo Gaia – scrive Stengers – fu battezzata così da James Lovelock e Lynn Margulis all'inizio degli anni Settanta. Per loro, si trattava di trarre una lezione da ricerche che avevano mostrato il denso insieme di relazioni che connette tutto ciò che le discipline scientifiche hanno l'abitudine di trattare separatamente: i viventi, gli oceani, l'atmosfera, il clima, i suoli più o meno fertili. Dare un nome, "Gaia", a questo concatenarsi di relazioni significava insistere su due conseguenze di quelle ricerche. Ciò da cui dipendiamo, e che è stato così spesso definito come qualcosa di "dato", il quadro globalmente stabile delle nostre e dei nostri calcoli, è il prodotto di una storia di coevoluzione, i cui primi artigiani, nonché i veri, perpetui autori, furono innumerevoli popoli di micro-organismi. E Gaia, 'pianeta vivente' deve essere riconosciuta come un "essere" e non assimilata a una somma di processi». Cfr. I. Stengers, *Nel tempo delle catastrofi. Resistere alla barbarie a venire*, edizione italiana a cura di Nicola Manghi, Torino, Rosenberg & Seller 2021 (per la citazione si rinvia al formato elettronico, Pos. 1332-1337). Ancora sulla capricciosa contingenza delle manifestazioni collegate al riscaldamento globale: «Gaia è il nome di una forma inedita, o forse dimenticata, di trascendenza: una trascendenza sprovvista di quelle speciali qualità che permettevano d'invocarla come arbitro, garante o risorsa; un concatenamento di forze suscettibile, e tuttavia indifferente tanto alle nostre ragioni quanto ai nostri progetti» (Pos. 1371).

stema, e alle forme di vita che lo identificano, Zanzotto esprime una forma di impegno intrattabile e radicale. Nella guerra che, secondo il filosofo Bruno Latour, oppone i “terreni” ai “moderni”⁴, i sostenitori fedeli della Terra agli accelerazionisti e tecnocrati di ogni estrazione, il poeta può essere senza alcun dubbio arruolato nelle fila dei primi.

Nella lettura della turbomodernità e dei suoi miti – e in modo esemplare l’impresa spaziale dell’allunaggio nel 1969 – il poeta di Pieve di Soligo vede avanzare il tempo della fine («la vicenda non umana / del mio fuisse umano»⁵): la «realità attuale», osserva presentando *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, porta con sé «la distruzione capillare di tessuti psichici che hanno retto l’umano per decine di millenni» e prelude alla «fine di tutto un tempo, di un eone che include la stessa preistoria»⁶. Andrea Cortellessa ha messo in relazione questa prospettiva cosmologica con l’emersione del tempo geologico – inteso come «spaventoso trauma»⁷. Per Cortellessa Zanzotto è «stato anche un formidabile logoteta [...] proprio per l’anticipo pluridecennale con cui ha ‘profetizzato’ formule e concezioni oggi considerate centrali»⁸. Rientrano nel numero delle intuizioni anticipatrici l’idea e il concetto della “microstoria” e la «fascinazione atterrita per la scala disumanamente ‘geologica’ della storia e quelli che in *Filò* chiama i ‘Megasecoli’ precedenti all’Antropocene»⁹. Ma il poeta solighese può anche essere considerato «l’antesignano, almeno nella nostra letteratura, di quello che dai tardi anni Ottanta è stato chiamato Spatial turn», e della linea della cosiddetta Ecopoetry direttamente rappresentativa delle tematiche della crisi socioambientale¹⁰.

⁴ Si veda il testo della conferenza di Vancouver del 2013 riprodotta nell’ultimo capitolo del volume: B. Latour, *Essere di questa Terra. Guerra e pace al tempo dei conflitti climatici*, a cura di Nicola Manghi, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019.

⁵ *Fuisse* [Vc], I, vv. 27-8.

⁶ Si veda il commento dell’autore riportato nelle note a *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, in *PPS*, pp. 1530-37, p. 1531.

⁷ «Il vero grande trauma che non è stato ancora digerito, anche socialmente, è quello per cui fino a una certa epoca si passava di millennio in millennio, il tempo storico tradizionale, e poi fu necessario a partire dal secolo XIX un brutale aggiornamento, che nella nostra letteratura ha portato a poesie come ‘Sopra una conchiglia fossile’, accettate anche dalla Chiesa». Cfr. A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione di un trauma di cui s’ignora la natura*, a cura di Luca Barile e Ginevra Bompiani, Roma, Nottetempo, 2007, pp. 45 e 46.

⁸ Cfr. A. Cortellessa, *Zanzotto. Il canto nella terra*, Roma-Bari, Laterza, 2021, p. 40.

⁹ *Ibid.*, pp. 40-1.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 40-1.

Nei testi degli anni Cinquanta – e in particolare in *Vocativo* – la rottura della temporalità storica si tematizza in una serie di immagini apocalittiche o cosmogoniche, il tempo della fine è dilatato in fantasmagorie, gorgi atomici e grumi torbidi di materia germinale: «Vedo felci / avanzare e sciuparsi nelle nere / correnti, e tra vaganti / inferni, gorgi atomici, il pudore d'ortica / e il vino e il dolce lavoro di Dolle / deprimere il suo lume»¹¹; «Chiarore acido che tessi / i bruciori d'inferno / degli atomi e il conato / torbido d'alghe e vermi, / chiarore-uovo / che nel morente muco fai parole / e amori»¹². Allo stesso tempo, la cristallizzazione delle immagini della natura nei modi di una dizione idillica, arcadica, astrattamente idealizzante e formulare, è sconnessa e dissestata dall'urto anche linguistico della modernità tecno-scientifica. La poesia zanzottiana è immediatamente guidata dall'intuizione che «il contesto fisico, che i moderni avevano dato per scontato, [...] è divenuto instabile»¹³ per l'azione di una forza geo-umana catastrofica. Come scrive Latour, nella sua versione più accelerata l'Antropocene ha una estensione di circa 70 anni, un periodo insignificante nella durata del Pianeta, il cui inizio può essere indicato nelle prime esplosioni atomiche. La stessa formula di «tempo geologico» viene allora utilizzata per un evento più breve dell'Unione Sovietica, e in questa ibridazione delle scale temporali «la distinzione tra storia e geostoria» risulta «improvvisamente scomparsa»¹⁴.

I segni della violenza metamorfica impressa al paesaggio sono codificati nel macrotesto zanzottiano mediante l'invenzione metaforica di una agenzialità (*agency*) pulviscolare e mobile, che elide il tratto distintivo umano/inumano e si configura come pura eccedenza ridondante di senso. Nelle *Ecloghe* la rappresentazione dell'*hortus conclusus* solighese si offre nei modi della pienezza, del gremito, nella efflorescenza di sensi e forme, con movimenti fluidi, radiali, a onde ("Apprenderai, selva ondata", *Ecl.* V) e a sciami:

Alberi, cespi, erbe, quasi
veri, quasi all'orlo del vero,

¹¹ *Caso vocativo* [Vc], II, vv. 20-5.

¹² *Esistere psichicamente* [Vc], vv. 17-23.

¹³ Cfr. B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Prefazione di Luca Mercalli, Traduzione di Donatella Caristina, Milano, Meltemi, 2020, p. 21.

¹⁴ Si rimanda in particolare alla quarta delle *Gifford Lectures*, cui si farà riferimento anche nel seguito: B. Latour, *L'Antropocene e la distruzione (dell'immagine) del Globo*, in *La sfida di Gaia*, cit., pp. 165-209, pp. 171-72.

dal dominio del monte che la gran luce simula
 sempre tornando, scendendo
 a incristallirvi
 in oniriche antologie:
 mite selva un lamento
 mite bisbigliate un accorato
 ostinato non utile dire.
 Significati allungano le dita,
 sensi le antenne filiformi.
 Sillabe labbra clausole
 unisono con l'ima terra.
 Perfettissimo pianto, perfettissimo.¹⁵

Lo «speciale declamato zanzottiano»¹⁶, di cui parla Raboni in una nota critica alle *Ecloghe*, è composto da segmenti lirici contrappuntati da inflessioni ironiche e beffarde, in un «connubio tra idillio e fantascienza»¹⁷; irrorata da una «luce da esplosione» la campagna, scrive ancora Raboni, non localizza uno spazio «privilegiato, di isolamento e di felice ignoranza rispetto a una vicenda di estraneazione, reificazione, calcificazione che si sopporti *altrove*, lontano: ma – al contrario – come il suo vuoto, abbacinante controstampo»¹⁸.

L'*Ecloga V* riprende il *leitmotiv* della pervasiva immanenza del reale che si protende al soggetto come sovrabbondanza di immagini, sensi e percezioni risorgenti¹⁹ – il “sempre” leopardiano di cui Zanzotto esaspera l'iteratività, «l'eterno ritorno di un *rursus* [...] assolutizzato e quasi sostantivato dalla memoria» (Dal Bianco). Il fitto, il gremito, il non-finito, il molteplice («Il firmamento degl'inverni»; «colline fitte come petali») trovano ordinamento e leggibilità in partizioni rigorosamente scandite, in simmetrie elette e scale armoniche di anafore e anadiplosi:

Diffuse oltre
 oltre il firmamento degl'inverni

¹⁵ *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, vv. 1-14.

¹⁶ Cfr. G. Raboni, *La difficile attualità di Zanzotto* (1962), in *Id.*, *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 76-8, p. 77.

¹⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹ «Apprenderai, selva ondata, tinnito / di amicizie e consensi, / di labbra vibratili, lei plurima / come gli steli le foglie le proliferazioni / tue nei suoi raggi». *Ecl. V*, vv. 67-71.

con mozzata lucente armonia
 vi rivedeva a onde
 la mia memoria rizzata divinante,
 onde balsamo e fede,
 fede, dorsi rigogliosi di neve.
 Diffuse oltre
 oltre l'affanno della primavera,
 balza che liberandosi
 l'inerte e caldo occhio favorisce
 "con miglior corso e con migliore stella":
 oggi colline fitte come petali
 nella rosa, onde di maggio,
 soli impigliati in frange e lappole,
 verdicante sapere
 che tutto insegna riflette stabilisce.²⁰

Come si è ricordato precedentemente, nella quarta delle *Gifford Lectures*, tenute a Edimburgo nel 2013, Latour ha fissato l'attenzione sulla scomparsa della «distinzione tra storia e geostoria», dal momento che «i cicli del carbonio e dell'azoto assumono un'importanza cosmica simile a quella delle ultime glaciazioni o del progetto Manhattan»²¹. L'Antropocene, annota ancora Latour, può diventare il «concetto filosofico, religioso, antropologico e [...] politico più pertinente che possa essere assunto quale alternativa alle nozioni di moderno e modernità»²².

Un motivo specifico della riflessione latouriana può essere messo in relazione con l'esperienza poetica di Zanzotto: la "rilocalizzazione"²³, movimento che implica un rifiuto di logiche globaliste e che si attua su molteplici piani. Rilocalizzare significa, infatti, abbandonare un modello filosofico e epistemologico totalizzante, che ha radici platonico-teologiche, per abbracciare la sferologia di Sloterdijk (e Lovelock) centrata sulla prossimità, l'omeostasi e il controllo climatico. Una conseguenza significativa è il recupero della antica visione del *mondo sublunare*, quasi un ritorno all'universo tolemaico, abitato da una quantità di agenti (microbi,

²⁰ *Ecloga IV. "Lorna, Gemma delle colline" (da un'epigrafe)*, vv. 1-17.

²¹ Cfr. B. Latour, *L'Antropocene e la distruzione (dell'immagine) del Globo*, cit., p. 172.

²² *Ibidem*.

²³ "La ragione per cui la rilocalizzazione del globale è divenuta così importante è che la Terra stessa non può essere afferrata globalmente da nessuno. È la lezione fondamentale dell'Antropocene". Ivi, p. 197.

batteri, piante, rocce, strati calcarei ecc.) e di collettivi, comunità, simbionti, che ne identificano la contingente fragile unicità al confronto della estesa, incommensurabile dominanza della morte nello spazio cosmico.

Il lavoro critico di Zanzotto, disseminato in saggi brevi che sono esplorazioni verticali di temi e testi avvertiti di volta in volta come urgenti, è apparso ai suoi molti lettori come un esercizio diagnostico teso a verificare storicamente e biograficamente l'accumulo di occasioni e di esperienze. Dagli scritti sulla letteratura è possibile ricavare una mappatura dettagliata di territori che non sono mai neutrali o indifferenti rispetto alla costruzione del linguaggio poetico. Se Montale – soprattutto, com'è noto, il poeta di *Satura* – ha un cospicuo rilievo tra i suoi interventi critici, diverso è lo sguardo su Sereni, non tanto sulla base di immediate affinità espressive, che non si vedono direttamente, quanto piuttosto per la sua esemplarità nel quadro della «problematica della poesia postbellica»²⁴. Nella posizione ostinatamente anti-sperimentale che ne determina il tono meditativo e l'equilibrio stilistico, *Gli strumenti umani* (1965) aprono un discorso sul linguaggio poetico che rivela una disseminata tensione meta-enunciativa. Basti pensare alla varietà e “specializzazione” dei verbi del dire, la cui dilemmatica graduazione circoscrivere il disordine dei segni propagato, in un diverso campo di tensioni, dalle pratiche della neoavanguardia. La «reazione-azione di Sereni» è stata «la più compromessa e risentita, la più disponibile e insieme la più restia a persuasioni»²⁵. La condizione dei poeti ermetici era dominata dalla «ripetizione all'infinito di una presenza propria della poesia autoprospektantesi come unicità iniziale-edenica»²⁶; dunque, con termini mutuati dal linguaggio della psicoanalisi, come «eros regredito a narcisismo»²⁷. Respingendo quella eccezionalità a-storica, Sereni «ha accettato in pieno l'intimazione a infrangere la bolla, l'ampolla della partenogenesi, a riesaminare le forme di una propria relativa adesione

²⁴ Cfr. A. Zanzotto, *Gli strumenti umani* (1967), in Id., *Scritti sulla Letteratura* (2 voll.), vol. II, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 37-49, p. 38.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ *Ibidem*.

iniziale all'ermetismo e ai suoi canoni»²⁸ senza «negare tali origini»²⁹, anzi «bruciandole dall'interno, facendo poi parlare di nuovo le loro ceneri e la loro humus»³⁰. Passa difficilmente inosservata, per inciso, la coincidenza di una metafora – «infrangere la bolla» – che dal gergo critico rimanda a un passo delle *Ecloghe*, quasi a segnare una obbligazione che Zanzotto spinge infinitamente più avanti e in profondità di Sereni:

Mondo, termine vago, primavera
che mi chiami nel tuo psicoide fioco.
Ancora un poco è giusto
ch'io stia al gioco, stia al fiato,
all'afflato,
di lutea passibile cera,
io, e mondo primavera.
E vengo dritto, obliquo,
vengo gibboso, liscio;
come germe che abbonda
di dente ammicco e striscio
e premo alle lane onde ammanta
il dì le sue fetalì clorofille.
M'adergo, prillo, come a musicale
sferza la trottola. Poi che qui tutto è «musica».
Non uomo, dico, ma bolla fenomenica.
Ah, domenica è sempre domenica.³¹

La materia verbale è sollecitata da un vortice di ripetizioni, allitterazioni, rime interne e quasi rime (fioco/poco/gioco; clorofilla/ prillo/ bolla); è da rimarcare anche l'ingorgo dei latinismi (v. 17: «di lutea passibile cera»), i costrutti desueti («onde s'ammanta»; «M'adergo») assemblati in stridente contiguità con lemmi dell'italiano standard e della comunicazione di massa (la sigla finale del *Musichiere* cantata da Mario Riva, *Domenica è sempre domenica*; le «mille bolle blu» di una canzone di Mina del 1961). Come è stato osservato, la «polarizzazione tra elementi che manifestano un cedimento nell'informale e altri di tenore

²⁸ *Ibid.*, p. 40.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Cfr. *Ecloga IV*, vv. 12-28.

iperletterario si registra al livello subliminale del trattamento prosodico dei nessi vocalici nel verso»³². Dal Bianco rileva ancora il «livellamento della lingua su una dominante più conforme alla rottura dell'orizzonte letterario» e «l'onnipresente abbassamento tonale»³³ come fenomeni che marcano un deciso avanzamento rispetto alle raccolte precedenti.

Le *Ecloghe* sono state composte, secondo le indicazioni dell'autore, tra il 1957 e il 1960, in parallelo al costituirsi dell'area della neoavanguardia da cui Zanzotto prende polemicamente le distanze. Allo "schizomorfismo" di Giuliani, nel quale vede il rischio della mistificazione («quel credere di poter mimare lo sfacelo restandone, tutto sommato, fuori»³⁴), oppone Michaux, intento a «mimare un grado massimo, non minimo, di strutturalità, per quanto questa non possa non presentarsi tutta attraversata da crepe»³⁵. In linea con queste osservazioni, nella raccolta del '62 «la lingua si apre agli inserti 'storici', di registro scientifico tecnologico (*mucillagini, cariocinesi, geyser, radar, anancasma, macromolecola*), i quali convivono con arcaismi, recuperi letterari e danteschi, latinismi espressivi»³⁶. Tuttavia, mentre il movimento di "apertura" è comune a tutta una generazione di poeti che tenta di scrollarsi di dosso l'eredità della poesia pura e di stringere nuovi vincoli con la "realtà", quando non imboccano convintamente la strada dell'asintattismo e dell'avanguardia, la persistenza delle convenzioni poetiche (costruzione inversa; egemonia di endecasillabo e settenario; densità retorica dei fattori di simmetria e iterazione), ad un livello di paradossale frequenza, è fenomeno idiosincratico della *koinè* zanzottiana.

Ma il "manierismo" zanzottiano, nelle *Ecloghe* e ancora nella raccolta successiva, *La Beltà* (1968), ha risvolti ulteriori, non esclusivamente formali, che inquadrano la relazione Io/Mondo in quella che, con felice formula, è stata definita «un'incessante e drammatica lotta col noumeno»³⁷. Zanzotto pone in modo essenzialmente ironico (ma anche pro-

³² Cfr. S. Dal Bianco, *Introduzione*, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., pp. VII-LXXXV, p. XXV.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. A. Zanzotto, *I «Novissimi»* [1962], in PPS, pp. 1107-13, p. 1110.

³⁵ *Ibid.*, pp. 1111-12.

³⁶ S. Dal Bianco, *Introduzione*, cit., p. XXIV.

³⁷ La definizione, ripresa da Andrea Battistini, è di Sandro Modeo, *Zanzotto e il noumeno*, in «La rivista dei Libri», novembre 1996, p. 34. Si veda anche A. Battistini, *L'intelligenza geologica di Zanzotto tra poesia e scienza*, in «Poetiche», fasc. 1/2002, pp. 39-44, p. 41.

fondamente drammatico) il problema del Reale, insistendo sulla implicazione (e interscambiabilità) reciproca Soggetto/Oggetto³⁸ in termini che richiamano la posizione del “correlazionismo radicale”³⁹. Nel circolo correlazionale «i fenomeni non sono supportati da alcuna cosa in sé» ma «esistono solo delle ‘sfere fenomeniche’, ossia i soggetti trascendentali, accordate tra loro, [...] che si sviluppano e ‘galleggiano’ entro un nulla assoluto entro il quale tutto potrebbe nuovamente sprofondare se la specie umana sparisse»⁴⁰. Proprio il tema della “bolla fenomenica”, attestato in una molteplicità di esiti metaforici (“ampolla”, “cisti”, “monade”, “guscio”, “fiala”) disegna un involucro, una membrana che regola l’osmosi interno/esterno: «Ma veramente: beltà, napalm, / dov’è rotta l’ampolla la cisti / rotto il tempo rotta l’eternità»⁴¹. Per il filosofo (ma anche per il poeta) si tratta di rendere rappresentabile l’a-umano, fatti eventi e leggi non correlati con un punto di vista e con una modalità di accesso soggettiva⁴². Per Meillassoux pensare «l’ancestralità equivale a pensare un mondo senza pensiero, un mondo senza il darsi del mondo»⁴³. Al di fuori della correlazione, il “mondo” cui il pensiero accede deve essere immaginato come privo delle qualità secondarie:

³⁸ «Io pensavo che il mondo così concepito / con questo super-cadere super-morire / il mondo così fatturato / fosse soltanto un io male sbizzolito / fossi io indigesto male fantascificante / male fantascificato mal pagato / e non tu, bello, non tu ‘santo’ e ‘santificato’ / un po’ più in là, da lato, da lato». Cfr. *Al Mondo* [LB], vv. 9-16.

³⁹ Il filosofo francese Quentin Meillassoux, esponente di punta del Nuovo Realismo, indica nel correlazionismo il vizio di origine della filosofia moderna, da Kant a Wittgenstein, per la cancellazione della realtà come termine indipendente dal pensiero. «Indico col termine ‘correlazionismo’ l’avversario contemporaneo di ogni realismo. Il correlazionismo ha assunto molteplici forme contemporanee, in particolare quelle della filosofia trascendentale, delle varie fenomenologie e del postmoderno. Pur essendo molto diverse tra loro, queste correnti condividono tutte, a mio avviso, il presupposto più o meno esplicito che non vi siano oggetti, eventi, leggi o enti che non siano già sempre correlati con un punto di vista, con una modalità d’accesso soggettiva». Cfr. Q. Meillassoux, *Tempo senza divenire*, a cura di Anna Longo, Milano, Mimesis, 2013, p. 9.

⁴⁰ Cfr. Q. Meillassoux, *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza*, a cura di Massimiliano Sandri, prefazione di Alain Badiou, Udine, Mimesis, 2012, p. 61.

⁴¹ Cfr. *Ampolla (cisti) e fuori* [LB], vv. 36-8.

⁴² Con il termine “ancestrale” Meillassoux indica «ogni realtà anteriore all’apparizione della specie umana, ed anche anteriore ad ogni forma di vita rinvenuta sulla Terra», mentre con “arcifossile” o “materia fossile” intende «non tanto quei materiali indicanti delle tracce di vita passata che sono i fossili in senso proprio, ma piuttosto i materiali che indicano l’esistenza di una realtà o di un avvenimento ancestrale, anteriore alla comparsa della vita sulla Terra». Cfr. Q. Meillassoux, *Dopo la finitudine*, cit., p. 21.

⁴³ Ivi, p. 50.

colori, odori, suoni, tepori e sapori, «un mondo in grado di sussistere senza essere dato»⁴⁴.

L'argomento ancestrale, nel suo generarsi dal tempo profondo dell'universo – "l'arcifossile", ciò che sta prima della prima apparizione dell'uomo sulla Terra, o si colloca oltre la sua estinzione – trova eleganti corrispondenze figurative nel linguaggio poetico di Zanzotto. Se nei termini del Nuovo Realismo il "mondo senza pensiero" è dominato dalla presenza di Thanatos, il nulla senza confini di Brassier (e in un tempo aurorale, alle origini della modernità, di Leopardi), nella poesia zanzottiana la «bolla fenomenica» che corrisponde all'insediamento dell'io è vivificata da pienezza rigogliosa e abbondanza di vita senza fondamento. L'intuizione poetica si confronta con il problema filosofico del reale.

Il poeta solighese ha avallato in numerose circostanze una lettura della modernità come dialettica corpo/psiche o apollineo/dionisiaco, riferita a "temi che sono stati una costante nella poesia del nostro secolo"⁴⁵. Indicando in Artaud il poeta simbolo di una delle linee "che hanno caratterizzato la poesia del Novecento, non solo italiano"⁴⁶ – l'altro poeta simbolo è, ovviamente, Mallarmé – ne ha evidenziato lo psichismo magmatico, lo sprofondamento verso strati "originari", materici, e la follia, la «chiusura nel corpo-monade»⁴⁷, «mineralmente ed astrattamente bloccato»⁴⁸, fissato in una «percezione ontica, abissale, del sé/mondo non ancora separato»⁴⁹. Condizione, dunque, dell'essere «sempre immersi, diciamo pure infangati, interrati, all'interno di una lingua che è e dà radici»⁵⁰. L'altra polarità, la linea mallarmeana, trova la sua ragione fondante nel «vigore del significante»⁵¹ e nel «primato della poesia-lingua percepita come qualche cosa che ha una assoluta

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cfr. Andrea Zanzotto, *Tra ombre di percezioni "fondanti"* [1990], in *Id.*, *Poesie e prose scelte*, cit., pp. 1338-1346, p. 1338.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1339.

⁴⁹ «Si tratterà di una percezione (ma è valido tale termine in questa circostanza?) paragonabile, se è lecito, quasi alla radiazione cosmica fossile che segnala il big bang avvenuto all'origine». *Ivi*, p. 1340.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1341.

vita propria»⁵². In un intervento precedente, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*⁵³ apparso sul «Verri» nel 1987, Zanzotto scrive che la «pulsione iniziale» al fare poesia «viene da terreni talmente lontani e profondi che risultano comuni, nell'impulso d'autoaffermazione, a tutto ciò che è vivente, ma in questo caso essa appare connessa alla sacrosantità e insieme alla meschinità dell'infante che comincia a vagire»⁵⁴. La lingua «riassume la totalità del vivere del corpo-psiche» non solo come sonorità, voce e *foné*, ma «come lingua-graffio fatto nell'aria, segno-movimento degli arti»⁵⁵. Dal «piacere del principio», inteso come piacere che «l'essere ha di essere», derivano «le più diverse pulsioni»:

esse comunque tendono ad accertare ed a mettere in opera "nuclei di sopravvivenza" attivati attraverso una continua, ostinata "ripetizione". Ci avviene in qualunque atto di genesi che nell'arte si identifica con una spinta incoercibile verso una forma di lode, o gioco liberante, o anche verso una forma di "terapia" basata sul rinnovamento-invenzione. Nell'atto poetico pare trabocchi il desiderio di un tipo assolutamente esaustivo di comunicazione con gli altri e con il mondo, che vengono fatti rientrare nell'intimo tessuto dell'io, grazie a un'allucinazione che è tra le più seducenti anche se è la più turbata dalla convenzionalità, l'allucinazione del potere del linguaggio.⁵⁶

Esiste una omologia, un rispecchiamento, tra il piano dei fenomeni psichici e quello delle figure di linguaggio: la ripetizione, in particolare, centrale nello scritto freudiano sul principio di piacere, inietta nel testo zanzottiano, e segnatamente delle *Ecloghe*, una formularità iterativa che incide con particolare frequenza nei segmenti incipitari. La parola poetica affabula o verbalizza la «presenza di un essere che si dà a sé e agli altri in armonie (e disarmonie) di movimenti» che affondano le radici «in stati fra i più primordiali del vissuto»⁵⁷. Il lemma "mondo" – in combinazione o sostituzione con "realtà", "vero", "bolla" (o "cisti", "ampolla") "occhio" («Occhio, pullus nel guscio: ho veduto / nell'errare

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ora in Andrea Zanzotto, *Le Poesie e Prose Scelte*, cit., pp. 1309-1319.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1310.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 1310-11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1310.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1313.

del mondo errante il sole», *Ecl.* IV, vv. 10-11) – è lemma ad alta frequenza nella sua poesia, spesso associato con simboli e metafore riferite alla generazione o alla conoscenza e ai suoi termini privilegiati (l'occhio, la luce): «Mondo, termine vago, primavera / che mi chiami nel tuo psicoide fioco» (*Ecl.* IV, vv. 12-3); «Mondo, sii, e buono; / esisti buonamente» (*Al mondo* [LB], vv. 1-2); «Sì: vedo il mondo caldo come un uovo / tuorlo soave d'aromi e sicurezza» (*In una storia idiota di vampiri* [LB], 8, vv. 1-2); «Ardeva il fascino e la realtà / conversando convergendo / horeb ardevi tutto d'arbusti / tutto arbusto horeb il mondo ardeva» (*Retorica su: lo sbandamento, e il principio «Resistenza»* [LB], III, vv. 10-13). Si tratta di un «termine vago», appunto, il segno di quella inesausta lotta con il noumeno (e con il mito) che caratterizza la specifica densità della funzione poetica. Dopo *La Beltà* prevale invece nella poesia di Zanzotto, in una opposta polarizzazione, quel movimento di “rilocalizzazione” di cui si è detto, attraverso il quale si precisano le coordinate geografiche e storiche che definiscono il disincanto dei luoghi e del paesaggio, e si riduce conseguentemente il tenore del mito, la selva platonica con i suoi strati simbolici, immagine di una totalità insieme materiale e letteraria e unità vivente della lingua-logos.



ANTONIO CANDELORO
Universidad Católica San Antonio de Murcia
acandeloro@ucam.edu

HISTORIA MAGISTRA MORTIS: TOMÁS NEVINSON DE JAVIER MARÍAS

Resumen

En *Tomás Nevinston* la Historia ocupa el primer plano y entra dentro de la trama novelesca de forma “generativa”. A pesar de no poder ya ser *magistra vitae* (como auspicia Cicerón en el *De Oratore*), la Historia nos enseña a los muertos del pasado en el doble sentido etimológico del término: en cuanto explicación para que alguien pueda comprender y aprender; y en cuanto acto de mostrar a esos mismos muertos ya olvidados. Desde la Edad Media, de la mano de Santiago de la Vorágine, autor de la *Leyenda Aurea*, hasta la Segunda Guerra Mundial, de la mano de Friedrich Reck-Malleczewen a través de su *Diario de un desesperado*, se analizarán las múltiples formas a través de las cuales la Historia se convierte en eje fundamental alrededor del cual se estructura la trama de la última novela de Javier Marías y a partir del cual reflexionar sobre las barbaries del pasado y del presente.

Palabras clave: Javier Marías, Historia, novela contemporánea, intertextualidad

Abstract

In *Tomás Nevinston*, History occupies the foreground and enters the fictional plot in a “generative” way. Despite no longer being able to be *magistra vitae* (as Cicero endorsed in *De Oratore*), History teaches us the dead of the past in the double etymological sense of the term: as an explanation so that someone can understand and learn; and as an act of showing those same dead already forgotten. From the Middle Ages, by the hand of Santiago de la Vorágine, author of the *Golden Legend*, until the Second World War, by the hand of Friedrich Reck-Malleczewen through his *Diary of a desperate man*, the multiple forms will be analyzed through which History becomes the fundamental axis around which the plot of Javier Marías’ latest novel is structured and through which the reader will reflect about the barbarities of the past and present.

Key words: Javier Marías, History, contemporary novel, intertextuality

1. Historia *magistra mortis*: narrar el pasado histórico para no olvidar

En el libro II del *De Oratore* Cicerón nos ofrece una de las definiciones de Historia más famosas y emblemáticas de cuantas nos ha legado la literatura clásica: “[36] Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi ora-

toris immortalitati commendatur?"¹. En una especie de clímax ascendente, Cicerón subraya las funciones que acomete (o debería acometer) la Historia en cuanto "testigo de los tiempos" (el conjunto de hechos del pasado que configuran y determinan nuestro presente); "luz de la verdad" (en cuanto esos mismos hechos pasados nos permiten acercarnos a la verdad de lo que pasó y vislumbrar en un plano futuro lo que podría pasar según determinadas circunstancias y contextos socio-políticos e ideológicos); "vida de la memoria" (en cuanto "archivo" de hechos pasados, además de en cuanto herramienta fundamental para mantener vivo y activo ese mismo "archivo"); "maestra de vida" (en cuanto el mismo pasado histórico nos puede ayudar a desenvolvernos en el presente de nuestras vidas contemporáneas); "mensajera de la antigüedad" (en cuanto la Historia es también "archivo hablante", esto es, que no cesa de hablarnos; basta con saber leer e interpretar determinados hechos de la antigüedad para darse cuenta de cómo esos mismos hechos pasados influyen en nuestro presente).

Vemos, entonces, cómo Cicerón, al hablar del "perfecto orador", también está hablando del "perfecto historiador": alguien que sabe utilizar el conocimiento del pasado histórico y sabe leer e interpretar el "archivo" en función de estas características principales dotadas de cierta raigambre moral. La Historia tiene que iluminar el presente a partir del pasado; por eso es "maestra de vida". La Historia indica en el sentido físico del término: señala con el dedo índice hacia dónde mirar para no caer en los errores ya cometidos por nuestros ancestros y antepasados; señala *la retta via* dantesca en la que se puede andar sin equivocarse o limitando los extravíos (los daños que el hombre le ha hecho al hombre en cuanto *homini lupus*). Leer Historia es leer también el presente y el futuro; y también leer textos dotados de cierta estructura narrativa. La cuestión del tiempo, entendido en cuanto archivo histórico de acontecimientos del pasado y, al mismo tiempo, en cuanto elemento estructural de cualquier narración de hechos pasados es cen-

¹ Cfr. Cicerón, *Obras completas de Marco Tulio Cicerón. Diálogos del Orador*, trad. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Imprenta Central a cargo de Víctor Sáiz, 1880, p. 82: "La historia misma, testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida, mensajera de la antigüedad, ¿con qué voz habla a la inmortalidad sino con la voz del orador?"

tral. Tanto es así que Cicerón vuelve sobre el tema en el otro tratado de retórica, el titulado *Orator*. En el libro III del tratado (del 46 a.C., esto es, escrito el mismo año del *Brutus*, cuando, en cambio, el *De Oratore* es del 55 a.C.: los tres tratados forman parte del conjunto de los estudios más importantes que el autor le dedica al arte retórico), Cicerón volverá a explicarlo en detalle: “Próxima a la oratoria es la historia, en la que hay elegantes narraciones y frecuentes descripciones de lugares y batallas; se intercalan también arengas y exhortaciones, pero en ellas se buscan un estilo igual y fluido, no un estilo tenso y vivo”². Es curioso constatar el cambio del enfoque que Cicerón adopta a la hora de hablar de historia en relación con la oratoria. Si en el *De Oratore* la Historia es todas esas definiciones que hemos citado arriba, en el *Orator* es narración de “lugares y batallas”, y también texto en el que se añaden “arengas y exhortaciones” pero adoptando un estilo “igual y fluido”.

El objetivo de este artículo es analizar cómo en *Tomás Nevinson*, la última novela de Javier Marías, publicada en 2021, la Historia es eje central de la narración; al mismo tiempo, esa misma narración se arma y se desarrolla precisamente gracias a (o a través de) un estilo que Cicerón tildaría de “tenso y vivo”. El punto clave es el siguiente: en *Tomás Nevinson* la Historia ocupa el primer plano no solo porque el protagonista y narrador –un espía que trabaja para los servicios secretos del Reino Unido– revive en el plano de la rememoración que implica todo acto de escritura su pasado reciente y su involucración en la búsqueda y eventual eliminación de una presunta terrorista del IRA que ha apoyado a ETA en los dos atentados de 1987 de Barcelona y de Zaragoza, sino también porque la Historia entra dentro de la trama novelesca de forma “generativa” y “creativa” tanto en el plano moral como en el plano estilístico y narratológico³. No solo el protagonista (que le da el título

² Cfr. Cicerón, *El orador*, traducción, introducción y notas de Eustaquio Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 2018, p. 69.

³ Utilizo el adjetivo “generativo” en el sentido que le atribuye José María Pozuelo Yvancos en su estudio del fenómeno de la intertextualidad en la obra de Marías titulado *Diálogo germinativo de los textos: Javier Marías ante un motivo de Juan Benet* («Revista de Occidente», 450, 2018, pp. 99-114). La intertextualidad que pauta las obras de Marías sería de tipo “germinativo” en el sentido de que cada imagen, cada cita, cada referencia más o menos explícita a obras y autores del pasado adquiere no solo nuevos matices dentro del hipertexto contemporáneo, sino que va cambiando su sentido a lo largo de los mismos. Pensemos en lo que ocurre con el drama histórico *Henry V* de Shakespeare

a la obra), sino también los demás personajes secundarios se interrogan sobre el pasado histórico y reflexionan constantemente sobre cómo la Historia podría ayudarnos a entender el presente, aunque desde el punto de vista pesimista de Tomás Nevinson la Historia misma es realmente lo que Stephen Dedalus en el *Ulysses* de Joyce define como “a nightmare from which I am trying to awake”⁴.

Si la cuestión moral y ética es central desde las primeras líneas de la novela para reflexionar sobre el mal y cómo se le puede afrontar (pensamos en las referencias heterogéneas a las muertes violentas de la Reina María Antonieta, guillotizada el 16 de octubre de 1793; de la mártir Juana de Arco, quemada en una hoguera el 30 de mayo de 1431; de Ana Bolena, decapitada por orden de su marido el Rey Enrique VIII el 19 de mayo de 1536), la cuestión narratológica de quién cuenta y cómo cuenta el pasado histórico nos permite analizar de qué forma, a través de qué estructura dickensiana, Javier Marías juega con el mismo pasado histórico un juego muy serio: reconstruir, dentro de los límites de nuestro propio enfoque limitado, lo que tendemos a olvidar⁵. Se trata de tomar conciencia de que la Historia, a pesar de no poder ya ser *magistra vitae* (como auspiciaba Cicerón en el *De Oratore*), es y sigue siendo *magistra mortis*, esto es: nos enseña a los muertos del pasado en el doble sentido etimológico del término: “enseñar” en cuanto explicar para que alguien pueda comprender y aprender; y en cuanto mostrar, hacer ver, iluminar a través de un estilo ciceronianamente “tenso y vivo” (en el caso de Marías nos atreveríamos a decir incluso “muy tenso y muy vivo”) a

y con la *nouvelle* de Balzac *Le Coronel Chabert* tal y como Marías los reescribe tanto en *Los enamoramientos* (2011) como en *Así empieza lo malo* (2013) como en *Berta Isla* (2017) respectivamente.

⁴ Cfr. J. Joyce, *Ulysses*, New York, Random House, 1961, p. 34. Cfr. también J. Joyce, *Ulysses*, trad. de José María Valverde, Barcelona, Penguin Random House, 1994, p. 127: “La historia –dijo Stephen– es una pesadilla de la que trato de despertar”. Sobre esta cita cfr. Evan Record Jehl, *The ‘Nightmare of History’ in James Joyce’s Ulysses*, «Vanderbilt Undergraduate Research Journal», 9, pp. 1-9.

⁵ Y en este ejercicio de anamnesis no hay nada de posmoderno ni tampoco lúdico (aunque sabemos que la literatura posmoderna pueda declinarse en términos melancólicos o pesimistas). Sobre la técnica de la anamnesis y sobre la importancia de recordar y, al mismo tiempo, de mantener una cierta distancia de seguridad con el peso del pasado histórico es fundamental P. Ricoeur *La memoria, la historia, el olvido*, trad. de Agustín Neira, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, en particular el cap. 2 de la I Parte, “La memoria ejercida: uso y abuso” (*id.*, pp. 81-124).

esos muertos ya olvidados. Nos referimos, principalmente, a esas víctimas de las dos masacres del Hipercor de Barcelona y de la casa-cuartel de Zaragoza en 1987; al asesinato de Miguel Ángel Blanco en 1997; a las víctimas del atentado del IRA en Omagh el 2 de agosto de 1998. En este sentido, veremos cómo *Tomás Nevinson*, aprovechando el molde de la novela de espionaje, investiga en el pasado histórico también más reciente precisamente para empujar al lector empírico a no olvidar. No será casualidad, entonces, que el narrador en primera persona cierre su narración enumerando los nombres de las víctimas del atentado del IRA y subrayando que “La velocidad del olvido se incrementa cada año que pasa, y ya es prehistoria lo de hace dos, lo de anteaer”⁶.

Tomás Nevinson, en su papel de espía retirado, nos obliga a tomar conciencia de este nudo; y nos empuja a volver al pasado histórico, además de a preguntarnos cómo se narra la Historia, a través de su pesquisa personal en el intento de eliminar a una presunta terrorista irlandesa y colaboradora de IRA y de ETA. A lo largo del análisis veremos cómo los diferentes personajes entrarán en contacto con la Historia: los libros; las placas por las calles de Madrid; las películas y las novelas citadas o aludidas en la trama novelesca; los diarios; la prensa: todos estos soportes materiales, todas estas huellas físicas serán claves para poder entrar en contacto con determinados hechos históricos y para poder rememorarlos en el presente del acto de escritura.

2. Entre la Edad Media y la Segunda Guerra Mundial: desde la *Leyenda áurea* hasta el *Diario de un hombre desesperado*

El nudo moral arranca en el mismo íncipit de la novela: a Tomás Nevinson, agente secreto colaborador del MI6 momentáneamente retirado tras más de veinte años de actividad al servicio de su jefe, el temible Bertram Tupra (que el lector de Marías ya ha aprendido a conocer desde *Tu rostro mañana* y que vuelve a ver en acción en *Berta Isla*), se le pide que señale y mate a una terrorista norirlandesa que colaboró en su día con ETA en las matanzas de Barcelona y de Zaragoza de 1987. La narración de esta nueva misión de Nevinson arranca en 1997, diez años

⁶ Cfr. J. Marías, *Tomás Nevinson*, Madrid, Alfaguara, 2021, p. 661. Todas las demás citas del texto se harán de esta edición señalando el número de páginas entre paréntesis.

después de los hechos delictivos; el acto de escritura, en cambio, coincide con la contemporaneidad que ocupan tanto el narrador en primera persona de singular como el lector empírico (los primeros años veinte del siglo XXI). Tomás, “educado a la antigua”, tiene dudas morales a la hora de ejecutar la orden porque, explica: “A las mujeres no se las toca, no se les pega, no se les hace daño físico y el verbal se les evita al máximo” (p. 11). En realidad, articulando mejor el discurso, Tom Nevinson se da cuenta que la Historia nos enseña que ese andamiaje teórico y actitud moral no siempre se aplicó. Y es en esta misma primera página de la novela donde la Historia se introduce a modo de *exemplum* (en el sentido “aleccionador” y “moralizador” del término; en su sentido medieval): si miramos hacia atrás, en nuestro pasado histórico, veremos cómo la Historia es una retahíla de asesinatos contra las mujeres. Si en 1793 le tocó a la Reina de Francia María Antonieta, guillotizada, en la Edad Media las condenadas a muerte fueron muchísimas mujeres acusadas de brujería, como fue el caso de la mártir de Francia Juana de Arco, quemada en la hoguera en 1431. Misma suerte aciaga le tocó a Ana Bolena, la mujer de Enrique VIII asesinada por orden de este en 1536 y ejecutada por un verdugo que la degolló con su espada. Es en este fragmento cuando se introduce la imagen del “espada de Calais” (p. 12), esto es, del verdugo llamado desde Francia expresamente para cortarle el cuello a la reina “siempre a su espalda y oculto a la vista, nunca delante, como si se hubiese acordado o decidido que la mujer se ahorrara ver el golpe, la trayectoria del arma pesada que sin embargo avanza veloz e imparable” (p. 12).

La sinestesia evoca tanto el plano visual como el sonoro. El narrador, sin desvelar nunca la fuente de dónde saca estas informaciones tan detalladas, alude a una serie de “grabados” (p. 12) que encuadran a Ana Bolena en diferentes posturas el día de la ejecución. Desde otra fuente (“Dicen las crónicas”, p. 13) tampoco declarada, el narrador descubre que María Antonieta le pidió disculpas a su verdugo poco antes de ser guillotizada al pisarle un pie: “(‘*Excusez-moi, Monsieur*’, le dijo)” (p. 14). Son estas ejecuciones sumarísimas y la descripción detallada de las técnicas con las que se han matado a las diferentes víctimas (la guillotina para la mujer de Luis XIV; la hoguera para la *Pucelle d’Orléans*; la espada para la mujer de Enrique VIII) lo que lleva al narrador a evocar otro episodio emblemático, tanto por su violencia como por su carácter

casi cómico, si lo consideramos desde el punto de vista descreído del siglo XXI:

A ninguno le pasó, en todo caso, lo que a San Dionisio según un cardenal francés maravillado de que, tras su martirio y decapitación durante las persecuciones del Emperador Valeriano, hubiera caminado con su cabeza cortada bajo el brazo desde Montmartre hasta el lugar de su enterramiento (aligerando considerablemente la labor de los porteadores), donde se erigió luego la abadía o iglesia de su nombre; una distancia de nueve kilómetros (p. 14).

La ironía explícita del narrador que comenta la hazaña de San Dionisio desarrolla aquí una función doble: por un lado, desdramatizar o hiperbolizar hasta la risa o la descripción cómica la violencia implícita en las ejecuciones citadas anteriormente, esas ejecuciones que contradicen abiertamente la ley moral que Tomás ha aprendido desde niño: “a una mujer no se le pega”; por el otro lado, la ironía permite cavar todavía más hondo en la Historia, hasta remontarnos al Imperio Romano y al mandato de Publio Licinio Valeriano (253-260 d.C.), culpable del martirio de San Dionisio. La intertextualidad se convierte en intratextualidad cuando, en la página 552, descubrimos la fuente literaria e histórica de los hechos relatados con tono irónico o incluso cómico⁷.

Demorando en exceso su decisión a la hora de establecer quién es, entre las tres mujeres sospechosas, la terrorista irlandesa colaboradora de ETA, Nevinson decide darse un paseo turístico por las principales iglesias y monumentos de Ruán (el nombre es ficticio), esto es, la pequeña ciudad de provincia del Noroeste español donde vive la presunta culpable y donde él se ha trasladado desde Madrid para llevar a cabo su misión secreta. Después de haber visitado la Catedral, Tomás cita “Santa Catalina y El Cantuariense”, luego “San Bernabé y San Juan Puerta Latina”, finalmente “Santa Águeda” y “Santa Decapitación” (p. 551). Es esta última santa, cuyo nombre de pila es metonimia evidente de las decapitaciones con las que arranca el acto de escritura del narrador, el elemento

⁷ Sobre los mecanismos de la comicidad en las novelas de J. Marías cfr. J. M^a Pozuelo Yvancos, *Contrapuntos serio-cómicos en las novelas de Javier Marías*, en Santiago Bertrán, Alexis Grohmann (eds.), *Javier Marías: 50 años de literatura (1971-2021)*, Leiden-Boston, Brill, 2022, pp. 209-236.

semántico y lexical que llevará a Tomás a evocar el martirio de Águeda, la santa patrona de Catania (en Sicilia). Se trata de un nuevo episodio religioso que narra “Jacobus de Vorágine o Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Áurea*” (p. 552). El lector vuelve a toparse con una descripción entre esperpéntica y cómica de los milagros que llevó a cabo Santa Águeda durante el periodo del Imperio de Decio (que gobernó tan solo en el corto lapso de tiempo de tres años: de 249 a 251). De todo lo que narra Santiago de la Vorágine, dominico luego nombrado obispo de Génova entre 1292 y 1298, y quien redactó esa misma *Legenda aurea* que cita explícitamente Nevinson, considerada por los historiadores como uno de los *best-sellers* más importantes de toda la Edad Media, junto con la Biblia, el narrador se fija en los detalles más divertidos para un lector contemporáneo, esto es: la tozudez de Santa Águeda en el aceptar que le sanara los pechos torturados el mismísimo San Pedro, quien se le aparece en la mazmorra, y tendrá que esforzarse para convencerla de que es quien dice ser.

La tendencia a la hipérbole violenta por parte del mismo Santiago de la Vorágine a la hora de describir las torturas que sufren los santos cuyas vidas elogia y narra en su obra del siglo XIII es el elemento escritural que más llama la atención de Tomás Nevinson. Es como si el narrador en primera persona de singular, en cuanto lector contemporáneo y nada religioso, disfrutara del regodearse sádico de quien cuenta los hechos milagrosos. Y así lo afirma él mismo: “A Vorágine, pese a ser un dominico del siglo XIII, es decir, un justiciero en toda regla, lo leo a trozos de vez en cuando para espantarme y divertirme a partes iguales” (p. 552). Pero si Santiago de la Vorágine se convierte en fuente principal de la narración es también porque, en ese mismo texto hagiográfico medieval, cita la vida y la muerte violenta de Thomas Becket o el Cantuariense (iglesia de Ruán citada arriba y meta de los paseos turísticos de Nevinson). Lo primero que le llama la atención a Tomás es la etimología (inventada) que propone Santiago de la Vorágine: “Dice Vorágine que ese nombre nuestro significa ‘abismo’ y un par de cosas más bien dispares, pero dudo de su solvencia etimológica” (p. 552). Lo segundo que le sorprende de la vida de su tocayo mártir es cómo Enrique II, el Rey de Inglaterra y su fiel aliado, se haya convertido en “su verdugo indirecto” (p. 552), esto es, en el principal responsable de su asesinato llevado a cabo en la misma iglesia y con premeditación y alevosía. Tomás proyecta su vida en la del santo del que lee las hazañas en la *Leyenda*

áurea al pensar que él también, igual que Enrique II, se convertirá en breve en el causante de la muerte de una de las tres mujeres: Inés Marzán (la principal sospechosa y dueña de uno de los restaurantes más concurridos de Ruán); Celia Bayo (mujer del empresario corrupto de la ciudad); María Viana (mujer de uno de los hombres más ricos de Ruán y perteneciente a la más alta alcurnia).

Pero hay también un tercer elemento estructural a tener en cuenta: el cambio repentino de la amistad a la enemistad, del ser “compañeros de correrías juveniles” (p. 552) al ser el uno (el Rey) el causante de la muerte del otro (Tomás Becket) recuerda muy de cerca otro contraste histórico y una parábola existencial parecida: la que vive en su propia piel el bufón de corte Falstaff en relación con Hal, el futuro Rey de Inglaterra Enrique V, tal y como narra esa relación William Shakespeare en el homónimo drama histórico, además de en las dos partes de *Enrique IV*. Esa vuelta de tuerca decisiva y dramática (del ser amigos de borracheras al pasar a ser el uno víctima de las maquinaciones y de la sed de poder político del otro) está en el centro de *Enrique IV*, de *Enrique V*, de *Las alegres comadres de Windsor*, pero también de *Tu rostro mañana*, cuyo título surge precisamente de un verso del primer drama citado (Hal se avergüenza de conocer el “rostro de mañana” de Falstaff; en el mismo momento en el que lucirá la corona y será nombrado Rey de Inglaterra le dará la espalda a su amigo de juventud y se empeñará en desconocer el rostro de su fiel amigo y compañero de aventuras y de trifulcas juveniles⁸).

Tomás Nevinson subraya, de nuevo, la tendencia del autor dominicano a “aplaudir los excesos de la ira divina y de sus heroínas y héroes” (p. 553): de las páginas que Santiago de la Vorágine le dedica al Cantuariense, Nevinson se fija sobre todo en las que relatan los milagros más perturbadores del santo:

Santo Tomás Becket tuvo muy mala idea después de muerto, esto es, la tuvieron sus restos: al difundirse que éstos obraban milagros (devolver

⁸ Tomás vuelve a citar *Enrique V* cuando rememora la escena en la que Berta, su mujer, utiliza el texto shakespeariano para echarle en cara la inmoralidad de su trabajo de espía al sueldo de Tupra: cfr. J. Marías *Tomás Nevinson, op. cit.*, p. 589 y J. Marías, *Berta Isla*, Madrid, Alfaguara, 2017, p. 283 y pp. 347-349. De nuevo, a través de las palabras de Tomás se crea el puente intertextual, y, en este caso también intratextual, entre una novela y otra.

la vista a los ciegos, el oído a los sordos, el andar a los cojos y hasta la vida a los fallecidos), una dama inglesa peregrinó hasta su tumba y se postró descalza ante ella con el coqueteo ruego de que le cambiara el color de los ojos para lucir más bella. En castigo a su frivolidad, al incorporarse, comprobó que no veía ni torta, por lo que se apresuró a implorarle al Cantuariense que al menos le devolviera sus ojos de siempre, lo que le fue concedido a duras penas y con refunfuño (p. 553).

Si comparamos el fragmento con el texto original veremos cómo Tomás Nevinson cita casi literalmente la fuente primordial, aunque añade expresiones coloquiales que aumentan (si acaso) el tono irónico de la descripción de los milagros que el santo cumple *post mortem*:

Una señora inglesa, llevada de su coquetería y de sus deseos de parecer más bella, quería que sus ojos mudasen de color; creyendo que podría conseguir esta gracia por mediación de santo Tomás, hizo un viaje de peregrinación, andando y con sus pies descalzos, desde la ciudad donde vivía hasta el sepulcro del bienaventurado mártir a cuya vera se arrodilló al llegar y oró largo rato. Terminados sus rezos, púsose en pie, y cuál no sería su sorpresa al advertir que de repente se quedaba completamente ciega. Pronto cayó en la cuenta de que había sido castigada por dejarse llevar de su vanidad. Entonces se arrepintió de su pecado y pidió al santo que le devolviera la vista que acababa de perder, aunque sus ojos mantuvieran el color natural que siempre habían tenido. Después de hacerse mucho de rogar y no sin dificultad, el glorioso santo Tomás curóla de su ceguera⁹.

Más curiosa es la atribución de Nevinson de los últimos párrafos del capítulo dedicado a Becket a los ejecutores materiales de su muerte. En este caso Nevinson trastoca completamente el final del texto de Santiago de la Vorágine y atribuye a los cuatro sicarios que mataron a Santo Tomás los destinos aciagos que el dominico atribuye, en cambio, a los que le causaron una enfermedad incurable a un amigo del Santo mismo. Así termina el texto de Santiago de la Vorágine:

aquellos que se la habían causado [la enfermedad a un amigo contemporáneo del santo] por los malos tratos que le dieron cuando primeramente la contrajo, tan pronto como él reincidió en ella experimentaron

⁹ Cfr. Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. de Fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 2016, tomo I, p. 75.

los efectos de la divina justicia: unos se despedazaron sus dedos y manos con sus propios dientes, otros quedaron paralíticos, a otros se les pudrió la sangre, y otros, tras de volverse locos, murieron miserablemente, víctimas de su locura¹⁰.

Y así es como Nevinson imagina que murieron los autores materiales de la decapitación del Santo en la misma Catedral de Canterbury:

En cuanto a los caballeros impulsivos que lo habían tajado en el claustró de la Catedral, sufrieron cruel venganza póstuma, cuenta Vorágine con su satisfacción punitiva: uno se despedazó los dedos con sus propias dentelladas; el cuerpo de otro cayó podrido de golpe; el tercero pereció de parálisis; el cuarto sucumbió miserablemente a varios accesos de locura. Malas pulgas innegables, las de algunas reliquias inquietas (p. 553).

El comentario final enfatiza el tono irónico o incluso sarcástico del narrador, mientras que la atribución de estas muertes trágicas a los culpables de la muerte física del Santo adquiere visos de “justicia poética”: como si Nevinson reestableciera en el plano de su rememoración subjetiva de su acto de lectura del texto medieval aquella “condena” que faltó en el plano histórico (y que Santiago de la Vorágine atribuye, en todo caso, a otros personajes, que nada tienen que ver con los asesinos reales de Becket).

En la página 583, en cambio, Nevinson une el destino del culpable principal del final trágico y violento del Santo con el del ya citado San Dionisio: la *Leyenda Aurea* se convierte en hipotexto que da lugar a un fenómeno de intertextualidad de tipo “germinativo” –por decirlo en los términos de Pozuelo Yvancos– según el cual el mismo personaje o el mismo acontecimiento histórico evocado en el acto de la escritura y, a veces, de forma paralela, en el de la lectura, se presenta y vuelve a aparecer bajo diferentes focos o enfocado desde múltiples puntos de vista contrastantes. En este caso, Nevinson subraya el arrepentimiento de Enrique II al haber dado la orden de ejecución del que fue su antiguo amigo y aliado dentro del ámbito de la Iglesia católica y, al mismo tiempo, y con tono de nuevo irónico, cuando no cómico, subraya la

¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

inverosimilitud de la hazaña de San Dionisio, hazaña de la que el lector empírico está al tanto ya desde la primera página de la novela:

[...] hasta Enrique II peregrinó desde la Iglesia de San Dunstán hasta la Catedral de Canterbury, envuelto en un saco y a pie, para hacer penitencia pública ante la tumba de Becket, su amigo de juventud al que había instado a asesinar. Nada comparable a la hazaña del buen San Dionisio de Francia nueve siglos atrás: a diferencia del mártir, que recorrió nueve kilómetros, el Rey sólo caminó unos tres, y sobre todo no hubo de portar durante el trayecto su propia cabeza bajo el brazo (p. 583)¹¹.

Pero si podemos hablar de fenómeno de “intertextualidad germinativa” es también porque en *Tomás Nevinston* los mismos personajes históricos pueden presentarse bien como tales bien como personajes de ficción. La ficción se convierte, de hecho, en el ámbito privilegiado de reflexión histórica o historiográfica sobre determinados personajes del pasado real y documentado. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el mismo Santo Tomás Becket. Hablando de su perfecto acento inglés, Tomás intenta satisfacer la curiosidad de María Viana citándole el caso de Richard Burton y de Peter O’Toole; a pesar de que el primero era galés y el segundo irlandés, “[...] los dos aprendieron a poner acento de Inglaterra cuando les correspondía por el papel, como cuando trabajaron juntos para hacer de Becket y Enrique II, por ejemplo. Claro que vete a saber cómo hablaba la gente en el siglo XII. Y ese Rey hablaría seguramente más francés, era un Plantagenet” (p. 396). Es la cita de la película en la que, efectivamente, trabajaron juntos los dos famosos actores británicos, *Becket*, dirigida por Peter Glenville en 1964, lo que empuja a Tomás a citarle a María también el poema *Under Milk Wood*, del poeta galés Dylan Thomas. Escuchándolo, podría comprobar la diferencia entre el acento original de Richard Burton, galés igual que Thomas, y el acento más “neutro” que adquiere en la película basada en la vida y la muerte del Santo de Canterbury. La siguiente pregunta de María vierte sobre los asesinos del mismo: a su pregunta “¿Y qué le pasó? ¿Quién le mató?”, Tomás, que en su misión finge ser un profesor de inglés,

¹¹ Sobre cómo narra esta hazaña Santiago de la Vorágine hay que leer el capítulo CLIII, “San Dionisio, San Rústico y San Eleuterio”: cfr. *La leyenda dorada*, op. cit., tomo II, pp. 657-662.

le cuenta la historia de Becket como si fuera una fábula (a mitad de camino entre la narración llena de exaltación vengativa de Santiago de la Vorágine y la exaltación hagiográfica de la película de Glenville: el resultado siendo el mismo, María –y el lector empírico, junto con ella– se va familiarizando y empatizando con el Santo):

–Lo mataron cuatro caballeros a petición del Rey, creo que en el claustro de la Catedral. Hay frescos, relieves, pinturas de su martirio. El hombre no opuso resistencia, según la leyenda. Se lo representa arrodillado ante sus verdugos, que le dieron buenos tajos en la cabeza, al parecer-. Recordaba los nombres de los caballeros, Morville, Tracy, FitzUrse y Le Breton, no en balde el poeta Eliot, mi favorito, escribió su obra de teatro *Asesinato en la Catedral*, y he leído cuanto él nos dejó (pp. 397-398).

De personaje histórico, entonces, Santo Tomás Becket pasa a ser personaje de ficción: el que se evoca a partir de la película de Glenville de los años sesenta, pero también el que desempeña el papel protagonista en la obra teatral de 1935 de T. S. Eliot. Al mismo tiempo, Thomas Becket se convierte cada vez más en personaje ficcionalizado en la rememoración (o en la narración rememorativa) del narrador.

Pero si este personaje del pasado histórico resulta tan interesante es sobre todo porque muestra algo que Tomás Nevinson intenta aplicarse a sí mismo: cuando le cuenta a María Viana el arrepentimiento de Enrique II, añade que, al fin y al cabo, el Rey había conseguido su objetivo principal, esto es, eliminar el obstáculo; por eso: “Siempre hay tiempo para el arrepentimiento, tiempo de sobra por lo general” (p. 398). Es la lección moral que él intenta aplicarse a sí mismo: una vez eliminada a la mujer norirlandesa culpable de haber participado en las matanzas de ETA en 1987, él también, igual que el Rey Enrique II, tendrá tiempo para el arrepentimiento.

Y de arrepentimiento *a posteriori* se habla a raíz de otro personaje histórico, pero esta vez protagonista de una de las páginas más macabras de la Historia del siglo XX. Nos referimos a Adolf Hitler, evocado, de nuevo, como en el caso de Santo Tomás Becket, tanto en plano de la ficción (una película de Fritz Lang de 1941, titulada *El hombre atrapado*) como en el de la realidad histórica y factual (el diario de Friedrich Reck-Malleczewen, publicado póstumo con el título evocador y perturbador de *Diario de un desesperado*). Tomás Nevinson empieza a evocar

la película de Lang con una frase con tintes de aforismo: “Lo que más cuesta es matar” (p. 17), nudo central de su nueva misión en Ruán por petición de Bertram Tupra. A este aforismo le sigue otro razonamiento lógico: uno estaría dispuesto a matar a quien hiciera falta si ese alguien se hiciera culpable de la muerte de víctimas inocentes. Es el caso del *Führer*: en la película de Lang que Nevinson rememora en sus escenas iniciales, Walter Pidgeon es un cazador de fama internacional que se infiltra en el chalet de montaña en el que veranea Adolf Hitler. Con su fusil podría matarlo y ahorrar millones de muertos a la Humanidad. Una hoja que cae de un árbol lo distrae el tiempo suficiente para que unos soldados que escoltan al dictador lo descubran y lo desarmen. Del cine, Nevinson pasa a analizar el *Diario de un desesperado* que es como se ha titulado el diario que el escritor y médico austriaco Friedrich Reck-Malleczewen ha ido redactando a escondidas y lejos de ojos indiscretos desde 1936 hasta 1944, esto es, cuando los responsables de las SS lo arrestan y lo envían al campo de concentración de Dachau, donde encontrará la muerte. Es la entrada del 11 de agosto de 1936 la que más llama la atención de Tomás Nevinson porque es aquí donde el escritor evoca uno de sus primeros encontronazos con el que se convertiría en el líder del Nazismo y en el causante del Holocausto durante la Segunda Guerra Mundial.

En 1932 Reck-Malleczewen vio a Hitler en la Osteria Bavaria; pudo haberlo matado porque ya por entonces el clima en Alemania se había hecho peligroso y el escritor no salía nunca de su casa sin su pistola:

En el restaurante casi desierto podría haberle metido un tiro con facilidad. De haber tenido el menor atisbo del papel que esa inmundicia iba a desempeñar, y de los años de sufrimiento que iba a infligirnos, lo habría hecho sin pensármelo dos veces. Pero lo vi como a un personaje salido de una tira cómica, y así no le disparé (p. 26).

La ironía del destino quiso que el potencial autor del homicidio del *Führer* se convirtiera en su víctima real. Es imposible hoy leer *Diario de un desesperado* sin percibir el agobio físico de quien se vio envuelto en el desarrollo político e ideológico del Nazismo. Además de las citas literales que Nevinson nos entrega en su acto de escritura, este texto autobiográfico nos resulta chocante por la calidad literaria de quien lo redactó y por la verdad implacable que representa en el mismo texto

su autor, escritor de obras de literatura infantil y del todo consciente de que está escribiendo algo que será útil para las generaciones venideras, las del futuro, las que serán testigos de la masacre global de la Segunda Guerra Mundial.

He aquí la entrada del 9 de octubre de 1944, una de las últimas que redacta Reck-Malleczewen antes de caer en las manos de las SS:

¡Es terrible recorrer las ruinas de esta ciudad que hasta ayer era una madre benévola! Mientras mi tranvía cruza la carretera, una casa se desploma en el medio de una nube de polvo enorme convirtiendo la parte de la calzada que acabamos de cruzar en un cúmulo de piedras alto cinco metros... Se huele el olor de los diecisiete cadáveres atrapados debajo de los escombros.

Los supervivientes han depositado coronas de flores encima de los restos en memoria de sus colegas sepultados en las alcantarillas. Los ratones, hinchados de cadáveres, se pasean tranquilamente por las ruinas y las coronas.

No funciona ninguna línea telefónica, no existe despacho en el que no haya que esperar durante horas, no hay ni una tienda abierta, ni un techo por debajo del cual resguardarse de la lluvia.

Por doquier, aquella panda de animales estúpidos, como los monos cuando esperan su comida en el jardín del zoológico, día y noche se vuelcan en los restaurantes, se atragantan con cerveza química, creen en todo lo que la propaganda les ofrece. Son ellos los principales responsables del hecho de que durante doce años haya podido gobernar un alienado. ¿Es el colmo de una situación trágica y de una vergüenza inconcebible el que los mejores alemanes sobrevividos, presos durante doce años por una horda de idiotas, por su culpa tengan que esperar e implorar la caída de su propia patria?¹²

La Historia es *magistra mortis* porque nos enseña los rostros del ayer a la luz de nuestro presente. Así como el escritor austriaco no tuvo el suficiente valor para matar a Hitler, del mismo modo los lectores contemporáneos del siglo XXI no podemos leer su diario sin pensar en su triste sino. La Historia se hace carne en el diario de alguien que aun siendo víctima de la barbarie nazi pudo haber sido el salvador de

¹² Cfr. F. Reck-Malleczewen, *Diario di un disperato. Memorie di un aristocratico antinazista*, trad. de Matteo Chiarini, Roma, Castelvechi, 2019, p. 170. La traducción del italiano es mía; hay versión española: cfr. F. Reck-Malleczewen, *Diario de un desesperado*, trad. de Carlos Fortea, Barcelona, Minúscula, 2009.

muchas vidas inocentes. Desde la película de Fritz Lang al *Diario de Reck-Malleczewen* la Historia es el espejo en el que contemplamos nuestros errores, nuestras zozobras más íntimas, nuestra incapacidad para leer el presente y adelantar el futuro¹³.

3. Estatuas y placas de Madrid

Sin embargo, la Historia es también el espejo en el que contemplamos la vanagloria de nuestros ancestros, su tendencia a la exaltación patriótica o a la loa exacerbada e ideologizada a partir de las hazañas de determinados personajes históricos. Es lo que podemos comprobar en algunas escenas de la novela en las que la Historia le habla al testigo ocular del presente a través de los monumentos y las muchas placas que pautan las calles de nuestras ciudades, cementerios vivos de los actos heroicos o viles de quienes nos precedieron. Es lo que ocurre en los paseos que Tomás lleva a cabo en compañía de su jefe Bertram Tupra. Estudiante de Historia Medieval en Oxford, Tupra lo mira todo porque quiere aprenderlo todo. No se cansa de preguntarle a su amigo español por el significado de ciertos acontecimientos históricos de España y de ciertos personajes merecedores de alguna placa conmemorativa o de alguna estatua¹⁴. Se trata de personajes que basculan entre la Edad Media y la Modernidad.

¹³ Acorde con este aspecto “didáctico” y “ciceroniano” de la Historia, véase también la segunda obra importante del autor: cfr. F. Reck-Malleczewen, *Historia de una demencia colectiva*, trad. de Herman Mario Cueva, epílogos de Quirino Principe e Irmgard Reck-Malleczewen, Barcelona, Reino de Redonda, 2019, obra que el mismo Javier Marías vuelve a publicar en España para dar a conocer uno de los episodios más macabros de la historia alemana, el de la creación de la secta anabaptista que, entre 1534 y 1535, dio lugar a una “demencia colectiva” en la ciudad de Münster que muchos puntos en común tendrá con el Nazismo hitleriano. Es lo que subrayan los editores contemporáneos en el “Prólogo” (*op. cit.*, p. 13): “Nosotros le agradecemos [al autor] su esfuerzo por rescatar, en tiempos tan difíciles para él y para aquel mundo amenazado de manera tan real, este episodio de la Historia, dárnoslo a conocer (no está muy difundido fuera de las fronteras de Alemania) y analizarlo y escrutarlo y establecer paralelismos entre dos oscuridades, la de Münster y la del nazismo. En esta época actual nuestra, tan manipulable, este libro tal vez nos sirva de advertencia o, como mínimo, nos dé que pensar”. Ahora bien, “advertencia” es el término a subrayar en relación con la definición de Historia que nos da Cicerón en el arriba citado *De oratore*; y como “advertencia” suena la última frase de la última carta de Friedrich Reck-Malleczewen que fue encontrada tras su muerte y entregada a su mujer: “[...] si queréis honrar mi memoria, pagar el mal con el bien...” (Cfr. F. Reck-Malleczewen, *Historia de una demencia colectiva*, *op. cit.*, p. 276).

¹⁴ Paseos parecidos a estos son los que pautan también la trama de *Tu rostro mañana*, aunque, en este caso, Tupra se pasee con otro agente secreto, esto es, con Jacques Deza,

El primer encuentro físico con el pasado español ocurre en las inmediaciones de la Plaza de la Paja, “en pleno Madrid antiguo o de los Austrias” (p. 49). Subiendo por la Costanilla de San Andrés, Tupra mira una placa y le pregunta a Tomás: “¿Qué dice ahí de Tamerlán el Grande?” (p. 83). La cita del nombre del personaje histórico (líder turco nacido en 1336 y fallecido en 1405) en lengua inglesa le evoca inmediatamente a Nevinson el título *Tamburlaine The Great* de Christopher Marlowe, obra de 1587. Como en el caso arriba citado de Santo Tomás Becket, también en el de este personaje histórico los acontecimientos reales se filtran o se miran a través del espejo de la literatura. Nevinson evoca a Marlowe, su obra del siglo XVI basada o inspirada en las hazañas del personaje mongol del siglo XIV, y no puede evitar acordarse del destino del coetáneo de William Shakespeare: “[Marlowe] duró veintitrés años menos que él, para su desgracia presente y póstuma” (p. 83). Si esta notación cronológica hecha de forma rápida y casi *en passant* subraya y, al mismo tiempo, evoca una serie de hipótesis de corte literario (¿qué hubiera ocurrido de haber podido vivir más tiempo Marlowe? ¿cuántas obras más podría haber escrito de no haber sido asesinado? ¿cómo calcularíamos hoy el peso específico de su obra con respecto a la del Bardo?), la traducción del español al inglés para Tupra da lugar a una nueva pesquisa de corte historiográfico: “Le traduje lo que decía: ‘En este lugar estuvieron las casas del madrileño Ruy González de Clavijo, embajador de Enrique III ante el Gran Tamorlán de 1403 a 1406’. Así rezaba, ‘Tamorlán’ y no Tamerlán, sería una forma anticuada” (p. 83). Ante la traducción de la placa, también Tupra empieza a profundizar y con tono pedante le hace notar a Nevinson que, además de que Marlowe se inspiró en una obra

el profesor español “anónimo” protagonista de *Todas las almas*. Estudia este fenómeno I. Cuñado, *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004; vuelve sobre esta misma cuestión, pero enfocándola a partir de *Tu rostro mañana*, en I. Cuñado, *Tu rostro mañana y la ética de la memoria* en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 235-249. Analiza el paseo como forma de “monólogo in itinere” C. López López, *Caminar al ritmo del pensamiento: el monólogo in itinere en Tu rostro mañana de Javier Marías*, en Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández (eds.), *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, pp. 565-574. Sobre el espacio en cuanto “contenedor” del tiempo cfr. el imprescindible K. Schlögel, *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la Civilización y Geopolítica*, trad. de José Luis Arántegui, Madrid, Siruela, 2007.

española para su drama ("*Vida de Timur* de un tal Mexía", *id.*, p. 84¹⁵), el nombre original significa "el Cojo": "'Timur *the Lame*', dijo en su lengua, también significa 'lisiado'" (*ibidem*).

La notación de corte irónico da lugar a otras pesquisas: Tupra se pregunta cuánto tardaría Ruy González de Clavijo para dejar Samarkanda (lo que hoy coincidiría con Uzbekistán) y volver a España y en Madrid. Luego pasa a preguntarle a Tomás por Enrique III, porque hay demasiados reyes con el mismo nombre ("los nuestros, los de Alemania, unos cuantos de Francia... Qué ganas de confundir con la repetición de los nombres en todas partes", se queja Tupra con tono quisquilloso, p. 84). Nevinson no quiere quedar mal: le cuenta que ese rey español murió joven y que se llamaba "el Doliente". Tupra no puede evitar la broma: "Embajador del Doliente ante el Lisiado, ese pobre Ruy Clavijo" (p. 85). Pero quiere ahondar más y saber más. Y a pesar de no haber cursado Historia Medieval, Tomás recurre a una fuente fidedigna para no quedar mal ante Tupra: en su época de estudiante en Oxford, el profesor Peter Wheeler le recomendó leer las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán y es aquí donde uno puede toparse con un retrato de Enrique III. De este retrato Tomás Nevinson recuerda sobre todo una frase, además de dos datos fundamentales: el primero, que Enrique III murió con treinta años; el segundo, que se casó con Catalina de Lancaster. Y es aquí donde se abre el abismo temporal que provoca la reacción a mitad de camino entre la risa y la mofa por parte de ambos personajes. Nevinson subraya cómo "un cronista de la época la describió como alta de cuerpo y muy gruesa, a la vez blanca y colorada y rubia. Y añadió una observación que no la favorecía, disuasoria para un marido, yo creo. Tal vez por eso Enrique acabó siendo el Doliente" (p. 86). Sigue la cita literal: "'En el talle u meneo del cuerpo tanto parecía hombre como mujer'. No muy prometedor, ¿verdad? Ni siquiera en aquellos tiempos, no tendrían gustos tan distintos" (*ibidem*)¹⁶. La tra-

¹⁵ Sobre este aspecto y las múltiples obras teatrales inspiradas en Tamerlán, cfr. R. González Cañal, *Las comedias sobre el Gran Tamorlán de Persia*, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja, Iberoamericana-Vervuert, Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, vol. I, pp. 917-928.

¹⁶ Cfr. J. A. de Vera y Figueroa, *Centón epistolario del bachiller Fernán Pérez de Cidareal; y Generaciones y semblanzas del noble caballero Fernán Pérez de Guzmán*, Madrid, Geróni-

ducción al inglés del fragmento en español produce la risa inmediata de Tupra, además de una broma sarcástica: “Si hubiera dicho ‘más parecía hombre’, habría sido más llevadero. Pero a la vez las dos cosas...” (p. 87). Sin embargo, el tono risible se atenúa inmediatamente cuando el mismo Tupra le desea a Nevinson que no tenga esa mala suerte cuando tenga que espiar a las tres mujeres sospechosas y objeto de las pesquisas de los servicios secretos británicos. El tono cambia radicalmente, porque es a partir de estas bromas sobre el pasado histórico español cuando Nevinson entrará en contacto con las tres fotos de sendas mujeres potenciales terroristas y con su nueva misión en Ruán.

Un fenómeno parecido es el que se repite frente a la estatua de Don Álvaro de Bazán, en la Plaza de la Villa, muy cerca de la Calle de Lepanto donde vive Tomás. Tupra se para en seco y le pregunta a Nevinson quién es ese hombre; como ante la placa de Ruy Clavijo, también en este caso el español le traduce al inglés a su jefe: “‘El fiero turco en Lepanto, en la Tercera el francés, en todo el mar el inglés, tuvieron de verme espanto’ [...] ‘Rey servido y patria honrada dirán mejor quién he sido por la Cruz de mi apellido y con la cruz de mi espada’” (p. 135). Además de rememorar la batalla de Lepanto de 1571 en la que Cervantes perdió el uso del brazo, Tupra subraya las similitudes entre el rol de los servicios secretos actuales y el papel que desempeñó Don Álvaro de Bazán en la lucha contra los turcos y en la defensa del Imperio. Si por un lado Tupra aprueba y elogia la firmeza de alguien como el personaje representado en la estatua, por el otro lo critica llegando a hablarle como si estuviera vivo: “Conque ‘en todo el mar el inglés me tuvo espanto’. Valiente fanfarrón estás hecho” (p. 137). El “aparte teatral” –así lo califica el narrador– da pie a una nueva reflexión amarga sobre la defensa del Estado: aunque la mayoría de los ciudadanos lo desconoce, lo olvida o finge desconocerlo y olvidarlo, los que trabajan para los servicios secretos son los mismos que permiten la defensa del Reino, el que la sociedad funcione de la forma más apacible y tranquila posible. Si los terroristas se parecen a los agentes secretos por actuar en la sombra, hay algo que

mo Ortega e Hijos de Ibarra, 1790, pp. 292-293. Sobre la poética de Pérez de Guzmán, cfr. también la introducción crítica de José Antonio Barrio a su edición de *Generaciones y semblanzas*: F. Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. de José Antonio Barrio, Madrid, Cátedra, 1998.

los diferencia de forma decisiva: si ellos cultivan el odio, los agentes secretos lo desconocen. Sin embargo, si hay algo que los acomuna es que ninguno de los dos bandos olvida. Ese es el punto más crítico y complejo de la reflexión de Tupra: "Nosotros no ponemos pasión, pero el tiempo no avanza y nunca olvidamos nada. Lo de hace diez años es ayer para nosotros. Es hoy mismo incluso, está pasando" (p. 137).

Si la placa de Ruy Clavijo y la estatua de Don Álvaro de Bazán son testimonios de un pasado que la mayoría de la sociedad contemporánea interpreta como cerrado y alejado para siempre del horizonte vital del presente, para Bertram Tupra el pasado no pasa ni puede pasar nunca. Los servicios secretos de los Estados, incluso de los más democráticos, sirven para no olvidar los delitos que prescribieron o están a punto de prescribir. Por eso la doble masacre de Barcelona y de Zaragoza de 1987 "está pasando", a pesar de que hayan transcurrido diez años con respecto a la misión que Tupra le encarga a Nevinson en 1997 (el tiempo narrado desde el presente del acto de escritura del mismo narrador). Es lo que el mismo Nevinson le explica a Patricia Pérez Nuix, una de las alumnas de Tupra y una de las más brillantes: "En cualquier país, en cualquier ciudad, ha habido episodios sangrientos que los vivos ignoran o les traen al fresco. No van con ellos, aunque sucedieran en las mismas calles por las que se pasean y divierten" (p. 171). Es el caso del Marqués de Esquilache, "un siciliano al servicio del Rey Carlos III" (p. 170).

La cita del personaje histórico lleva a Nevinson a rememorar un hecho nimio, pero trágico del siglo XVIII, el así llamado "motín de Esquilache": en 1766 "la Guardia Valona cargó a caballo y con sables contra los amotinados, dieron tajos en los cráneos de hombres, mujeres y niños, y hasta de bebés, se dijo; en la Plaza Mayor dispararon [...]. Duró tres o cuatro días y murieron centenares" (pp. 170-171). Pérez Nuix se queda sorprendida: ¿qué hacían los valones en España? De nuevo, Nevinson contesta ampliando el arco temporal de la Historia de España evocada a partir del motín de Esquilache: "Mercenarios eficaces, me imagino. ¿Por qué hay una Guardia Suiza en el Vaticano? ¿Por qué llevaba lansquenetes Carlos V cuando saqueó Roma?" (p. 176).

El saqueo de Roma de 1527, aquí evocado en toda su carga trágica, volverá más adelante en la narración de los hechos en Ruán, cuando Tomás, espiando los movimientos de María Viana, se topa con una grabación esperpéntica en la que el marido de esta, Folcuino Gausi, sacará

una espada de su colección privada y prestigiosa y empezará a dar mandobles contra enemigos fantasmas. El punto es que el arma que maneja es “una espada Katzbalger del siglo XVI o XVII, de hoja no muy larga y doble filo— quizás contra un otomano en el sitio de Viena o contra clérigos en el saco de Roma” (p. 313). La sombra de los actos violentos y de las guerras santas de Carlos V vuelve a alargarse incluso en el ámbito de los devaneos militares y del todo íntimos de alguien que probablemente desconozca tanto el origen del sitio de Viena de 1529 como el del saqueo de Roma dos años antes, en 1527. Quizás sea este el motivo por el que Tupra le recomienda a Nevinson que frecuente los libros de Historia: “Historia es lo que más hay que leer, porque ahí están las enseñanzas y las instrucciones y las pautas de comportamiento para cada ocasión. Nosotros sólo nos encontramos variantes de lo que ha sucedido ya” (p. 119).

Y si entonces aquí la Historia se presenta como *magistra vitae* en el sentido ciceroniano, a lo largo de su misión Tomás Nevinson irá aprendiendo poco a poco que no hemos aprendido nada del pasado, que siempre volvemos a cometer los mismos errores y que, sobre todo, contra los terroristas poco se puede hacer si no es simplemente limitar los daños y el número de las víctimas inocentes. Al ser humano no le es dada la posibilidad de leer correctamente el pasado para aprender del mismo y prever el futuro¹⁷. El pasado que no pasa convierte la Historia en un “archivo” de muertes y delitos que no prescriben nunca. Pero lo mismo podemos afirmar del presente continuo en el que todos estamos inmersos¹⁸. La lectura

¹⁷ Cfr. Vicente de Beauvais en cuyo *Speculum Historiale* (obra del siglo XIII) el autor recopila episodios de la historia humana desde Adán y Eva hasta su contemporaneidad. Nos asomamos a la historia pasada no solo (o no tan solo) como curiosos ávidos de saber qué hicieron los antiguos, nuestros antepasados, los muertos, sino con el deseo de contemplarnos a nosotros como en un espejo de sus vidas pasadas. Somos de algún modo “otros especulares” de quienes escribieron las páginas de la historia pasada. Las consecuencias éticas o morales que tal percepción lleva consigo son paralelas a las que irá comprobando Tomás Nevinson a lo largo de su misión en Ruán: conocer la historia en sí misma no evita catástrofes futuras, pues podríamos caer en el mismo error. Se puede leer la historia para interpretar el presente, como si la historia se alzara como herramienta cognitiva, pero nunca para evitar el daño ya infligido. Sobre la importancia de la figura de Beauvais y los contenidos del *Speculum Historiale* cfr. J. Vergara Ciordia, *Los dominicos de primera hora y su contribución a la sistematización pedagógica medieval: la figura clave de Vincent de Beauvais (1190-1264)*, «Anuario de Historia de la Iglesia», 30, 2021, pp. 141-173.

¹⁸ Sobre este nudo cfr. P. Virno, *Il ricordo del passato*, Milano, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 56-58.

del periódico le permite a Nevinson descubrir cómo tampoco estamos a salvo en el plano de la actualidad que vivimos en primera persona. El azar puede determinar la muerte de cada uno de nosotros más allá de los desastres que provoca un atentado terrorista por manos de ETA o del IRA. Es lo que veremos en seguida a partir del delito de Natividad Garayo.

4. La prensa y la importancia de la fotografía en la trama novelesca

Tras un viaje relámpago a Londres, y tras haber recibido nuevas instrucciones por parte de Tupra, Tomás Nevinson vuelve a Madrid y a lo largo del vuelo de regreso a España empieza a imaginar “posibles maneras” de matar a su sospechosa número uno. La figuración del crimen le evoca un hecho de crónica que leyó en *El País* en 2002: el día 7 de julio de ese año alguien mató con treinta y cinco puñaladas a Natividad Garayo, una profesora de lengua y literatura inglesa que se había desplazado de Madrid a Santander para asistir a la boda de un primo. Nevinson relata los hechos basándose en la crónica que escribió en su día en el periódico Mónica Ceberio, “35 puñaladas después de una boda”¹⁹. Lo que más sorprende a Nevinson es el detalle que también choca a la periodista y a la policía que descubrió el cadáver:

de las treinta y cinco cuchilladas, treinta y cuatro fueron asestadas con una navaja pequeña de un solo filo, pero una lesión redonda en la parte interior de un muslo la tenía que haber causado un estilete de doble corte, como la vieja espada Katzbalger de Folcuino Gausi. Un agresor que maneja dos armas para infligir una sola herida con la segunda, carecía de sentido. Un segundo agresor que se limita a hendir la carne una vez mientras su compañero se entrega a un festín de sangre y se ensaña, no tenía mucho más (p. 503).

Son las preguntas que se hace también Mónica Ceberio:

La autopsia desveló un dato extraño: 34 puñaladas habían sido asestadas con una navaja pequeña, de un solo filo; pero había otra herida que no podía haberla causado ese cuchillo. Una lesión redonda en la parte

¹⁹ Cfr. M. Cebeiro, *35 puñaladas después de una boda*, «El País», 19 de agosto de 2007; disponible en línea: https://elpais.com/diario/2007/08/19/domingo/1187495556_850215.html [fecha última consulta: 22/11/2022].

interior del muslo, producida por un estilete de doble corte. ¿Hubo dos asesinos o uno solo que sacó una segunda arma?²⁰

La policía sugiere que pudieron haber sido dos los culpables del delito. Pero a día de hoy el misterio sigue intacto. Nevinson llega a la siguiente conclusión: “Cuanto más gratuitos parecen [los crímenes], más difícil esclarecerlos [...]”²¹. Cuanto más fortuitos e inexplicables y sin motivo, más se acaban achacando a eso, a la pura mala suerte de las víctimas: le tocó a esa persona como nos podía haber tocado a cualquiera, lo mismo que a Miguel Ángel Blanco lo debieron de escoger los etarras en una especie de reducida rifa o arrojando los dados al suelo [...]” (p. 505).

La cita de una de las víctimas más emblemáticas de ETA nos remite a la Historia contemporánea, esa misma Historia que Tomás Nevinson podría modificar de actuar según las instrucciones de Tupra y matando a una terrorista irlandesa colaboradora de ETA. La prensa ocupa el primer plano en la única foto que aparece en la novela, la de la página 98, en la que se puede ver a un bombero (o a un guardia civil) mientras rescata del humo y de los escombros a una niña herida por la bomba que ETA hizo estallar en la casa-cuartel de Zaragoza. El *punctum* barthesiano de la foto²², el elemento que más llama la atención de Nevinson, es la expresión de la mirada del hombre: “su mirada era una mezcla de determinación y pena profunda, quizá también había en ella un elemento de ira aplazada y otro de incredulidad ante lo que contemplaba” (p. 99).

La introducción de una foto real sacada de un periódico de la época que detalla los estragos del enésimo atentado de ETA tiene una fun-

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Es algo que el lector de *Negra espalda del tiempo* (1998) sabe bien a raíz de la narración de la muerte misteriosa del escritor Wilfrid Ewart, un inglés que muere por culpa de una bala disparada no se sabe por quién durante las celebraciones de la Nochevieja del 1932 en Ciudad de México (Marías 2002, pp. 195-222). También es algo que se comprueba al leer sobre el asesinato aparentemente sin motivos plausibles de Miguel Devern en *Los enamoramientos* (Marías 2011), además de al leer sobre el asesinato del jurista Tomás y Valiente, matado a bocajarro en su despacho en la Universidad Autónoma de Madrid por sicarios de ETA (y también sobre este asesinato reflexionará Tomás Nevinson en su rememoración del pasado reciente).

²² Cfr. R. Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, trad. de Joaquim Sala-Sanahuja, Buenos Aires, Paidós, 1990, pp. 63-66.

ción hermenéutica fundamental: si en el caso de Tupra las estatuas y las placas que pueblan el casco antiguo del Madrid de los Austrias son elementos del paisaje urbano que permiten ahondar en la recuperación de un pasado que se percibe como presente o eternamente presente a los ojos atentos y a la mirada sesgada de alguien que trabaja para defender a los ciudadanos que ignoran las acciones de los terroristas de ETA y del IRA, en el caso de Natividad Garayo y, sobre todo, de la foto del guardia civil justo después del estallido de la bomba de Zaragoza, la Historia contemporánea se hace presente gracias a las huellas materiales de quien lee esos acontecimientos a la luz del pasado²³.

A pesar de la tendencia a olvidar de la mayoría de los ciudadanos del siglo XXI, Nevinson encarna el papel de quien, como Tupra, lee los hechos de hace veinte años como si estuvieran pasando, como si fueran “hoy”. Lo mismo ocurre en relación con el atentado del IRA en la ciudad de Omagh el 15 de agosto de 1998 (cuando él ya ha optado por no matar a quien debería matar según las informaciones de Tupra). En la página 660, Nevinson detalla los nombres y los apellidos de algunas de las veintinueve víctimas de aquel atentado que pretendía rebelarse contra la aceptación de los tratados de paz por parte del IRA, esos tratados que habrían llevado al Acuerdo de Belfast, una paz *sine die* entre Irlanda del Norte y Reino Unido. Es curioso constatar un detalle: Nevinson recuerda y guarda en su memoria íntima los nombres y apellidos de las víctimas más jóvenes, de los adolescentes y de los niños que murieron en el atentado. De estos, cita explícitamente diecisiete por nombres y apellidos reales. Entre estos aparecen también los nombres de las dos únicas víctimas españolas, Fernando Blasco, de doce años, y Rocío Abad, de veintiséis. La enumeración termina con la cita de Avril Monaghan, de treinta años y embarazada de mellizos. Es aquí donde aparece el título de una de las novelas

²³ Sobre el valor testimonial de la fotografía cfr. S. Sontag, *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini, Barcelona, DeBolsillo, 2021; sobre la presencia de las fotos en la narrativa de Javier Marías cfr. E. Pittarello, *Che ci fanno le fotografie nei romanzi?*, en Augusto Guarino (ed.), *Geometrie dell'essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*, Napoli, Tullio Pironti, 2015, pp. 249-275, y A. Candeloro, *Visiones transversales: los documentos visuales en algunas novelas contemporáneas*, en VV.AA., *Aspectos de Literatura Comparada. Homenaje a Claudio Guillén*, Puerto de Santa María, ed. Fundación Luis Goytisoló, 2008, pp. 53-67.

más emblemáticas de Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, de 1998: Nevinson imagina que esos niños no nacidos hayan sido “engullidos por la garganta del mar o moradores de la oscura espalda del tiempo, quizá la región más poblada de todas, donde yace lo que existió y lo que no existió” (p. 660).

La foto del hombre que rescata a una de las niñas que pudieron morir en el atentado de ETA de Zaragoza y el listado de las víctimas del IRA en el de Omagh se unen, entonces, a la página de la crónica de *El País* que detalla la muerte inexplicable de Natalia Garayo. Esa foto, esos nombres, esa historia contada en un periódico certifican que estas víctimas existieron y que fueron reales. La presencia de esos recortes de periódicos rompe el pacto de la ficción literaria, involucra emotivamente al lector empírico y lo empuja implícitamente a no olvidar o a leer la Historia tanto del pasado más alejado de nosotros como del presente más cercano en cuanto *magistra mortis*. Esos muertos han muerto de verdad. Y no podemos olvidarlo. Si es verdad que, como afirma Tomás Nevinson, “La velocidad del olvido se incrementa cada año que pasa, y ya es prehistoria lo de hace dos, y lo de anteayer” (p. 661), también es verdad que a través de la voz de su personaje y narrador protagonista, Javier Marías construye una trama narrativa en la que la ficción se nutre de Historia no tanto como “archivo” que contiene episodios emblemáticos, o como “conjunto” de episodios lúdicos aptos para reescrituras de corte posmodernista, sino todo lo contrario, esto es, como *exemplum* o conjunto de *exempla* que nos pueden ayudar a no olvidar o a no caer en la tentación del olvido rápido, rasgo tan típico de la memoria a corto plazo de este siglo XXI²⁴. La foto del guardia civil; la crónica de Mónica Ceberio sobre la muerte absurda de Natalia Garayo; la enume-

²⁴ Sobre este nudo cfr. respectivamente C. Ginzburg, *Mitos, emblemas e indicios: Morfología e Historia*, Barcelona, Gedisa, 1994; C. Rovelli, *El orden del tiempo*, trad. de Francisco José Ramos Mena, Barcelona, Anagrama, 2020 y G- Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004: se trata del punto de vista de un historiador, de un físico cuántico y de un filósofo de las imágenes sobre el mismo problema: ¿cómo interpretar la Historia? ¿cómo leer las imágenes que el “archivo” nos lega en el trascurso del tiempo? ¿cómo cambia nuestra percepción del tiempo en relación con el “archivo”? Sobre estas preguntas y en relación con su tratamiento en el ámbito del concepto de “autoficción” en la literatura española contemporánea cfr. Patricia López-Gay, *Ficciones de verdad. Archivos y narrativas de vida*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2020.

ración de algunas de las víctimas del atentado del IRA señalan, indican con el dedo índice que eso fue verdad y no se puede olvidar²⁵.

5. A modo de conclusión

En *Tomás Nevinson* Javier Marías reconstruye parte del pasado histórico de España a partir del filtro y del molde de la narrativa de espionaje²⁶. El protagonista, un agente retirado, tendrá que volver a actuar para eliminar físicamente a una terrorista irlandesa del IRA asociada a los atentados de ETA de 1987. La Historia nutre la ficción y los personajes históricos citados vuelven a ser presentados a través del filtro de la ficción. Lejos de la manipulación paródica o irónica de cierta literatura posmodernista, Javier Marías lleva a cabo un juego muy serio en el que la Historia, desde la Edad Media hasta el presente del siglo XX y XXI, no es trasfondo, ni tan solo “archivo”, sino material vivo y presente, *exemplum* de tipo moral para el que sepa o quiera investigar el pasado. Si para Cicerón la Historia es, entre otras cosas, *magistra vitae*, para Javier Marías, a través de la voz del narrador y protagonista, la Historia es también y sobre todo *magistra mortis*. Si ya no podemos evitar los errores del pasado, ni podemos leer el pasado como herramienta útil para prever el futuro, sí que nos es dada la oportunidad de entrar en contacto con ese pasado para tomar conciencia de los errores y de los horrores de los que hemos sido capaces en cuanto representantes de la especie humana.

²⁵ Como afirma López López a propósito de *Tu rostro mañana*: “El número de asociaciones mentales raya con lo enfermizo, puesto que el pensamiento es siempre exacerbado en la prolija y profusa tarea de imaginar, de figurarse pasajes de las vidas de otros que no se sostienen sino como meras hipótesis o conjeturas, miradas lanzadas al abismo en una vertiginosa caída en la incertidumbre. [...] Pero el hecho de no saber con certeza, lejos de rozar la sombra que precede al escepticismo, funciona como una acuciante iniciativa: es la llama prendida y alzada por la curiosidad, el magna multiforme de los rostros del mañana” (cfr. C. López López, *El discurso interior en las novelas de Javier Marías. Los ojos de la mente*, Leiden-Boston, Brill, 2021, p. 52). Lo mismo podemos afirmar a propósito de las asociaciones mentales enfermizas de Tomás Nevinson a raíz de los hechos y los personajes de la Historia citados a lo largo de toda la trama y de su acto de escritura y a propósito de su curiosidad incansable y acuciante para volver sobre esos mismos hechos y personajes históricos.

²⁶ Lo mismo afirma Pozuelo Yvancos a propósito de *Tu rostro mañana*: igual que en *Tomás Nevinson* “la responsabilidad que la literatura arrostra [...]” es la de “ir más allá de la simple narración de unos hechos, para preguntarse por el sentido moral de nuestra responsabilidad al reconstruirlos imaginariamente” (cfr. J. M^a Pozuelo Yvancos, *Novela española del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 265).

Desde la *Leyenda áurea* de Santiago de la Vorágine hasta el *Diario de un desesperado* de Friedrich Reck-Malleczewen, desde las estatuas y las placas de Madrid hasta las páginas de los periódicos que comentaron en su día las masacres de ETA, dejándonos testimonios visuales espeluznantes y listados de víctimas que la gran mayoría ha olvidado ya, la trama novelesca se estructura precisamente alrededor del eje y del contraste entre memoria y olvido²⁷.

Si el personaje de Tupra le recomienda a Nevinson leer libros de Historia porque todo está ahí, el personaje del espía retirado se irá dando cuenta de que el olvido es una tendencia perniciosa de nuestra época contemporánea. Enseñar a los muertos, introducir esa foto, enumerar y citar los nombres completos de las víctimas reales del atentado de Omagh son todos ejemplos concretos de cómo llevar a cabo esa lucha contra Cronos; la Historia nos enseña a los muertos en el doble sentido del término: nos los muestra y nos muestra qué es lo que podemos aprender de sus vidas cercenadas.

²⁷ A propósito de ETA y del atentado de Miguel Ángel Blanco, así describe ese día en su "Diario de Zürich" el autor sin el filtro de la ficción: "13 de julio. La vileza de la banda ETA se supera siempre, cómo es posible que no nos acostumbremos. Hace tres días secuestraron a un concejal del Ayuntamiento de un pueblo vizcaíno, Miguel Ángel Blanco, de 29 años. Dieron un plazo de 48 horas para que el Gobierno recuperara a los presos etarras en cárceles del País Vasco, a fin de que sus familias no tengan que hacer largos viajes para visitarlos pero también, es de suponer, para facilitar su posible fuga. [...] En la tarde de ayer, con todo el país pendiente de las televisiones y radios, el cuerpo del concejal apareció maniatado y con dos tiros en la nuca. Lo habían hecho arrodillarse antes, murió a las pocas horas. En el País Vasco, que goza de un grado de autogobierno superior al de cualquier *land* alemán y más de la mitad de la población vota por partidos estatales, no independentistas ni siquiera nacionalistas, hay unas 150.000 personas que votan libre y legalmente a Herri Batasuna, el brazo político de ETA que apoya, instiga y aplaude sus crímenes. Son demasiadas personas para la infamia. Y aún demasiados intelectuales europeos con 'responsabilidades' que comprenden y defienden a esos sicarios" (cfr. J. Marías, *Diario de Zürich*, en Maarten Steenmeijer (ed.), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2001, p. 16). Ese mismo día Tomás Nevinson dará cuenta de su reacción y de la de la mayoría de los españoles en términos muy parecidos en su "informe" redactado desde la "ficticia" Ruán.



MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE
Universidad de Oviedo
gonzalezmercedes@uniovi.es

INADAPTACIÓN SOCIAL Y SEXUALIDAD EN LOS RELATOS DE FRANCESCA SANVITALE

Resumen

Francesca Sanvitale es un claro ejemplo de intelectual comprometida con la sociedad que, a través de su escritura, ha sabido reivindicarse contra el silencio al que, durante siglos, estuvieron relegadas las mujeres. Para ello, hará sentir su voz sin tapujos ni temores, incluso tratando temas tan tabúes aún para ellas como la sexualidad, pese a formar parte natural de la existencia humana; trasgrediendo, de este modo, las normas sociales impuestas en la conservadora Italia, en pro de una libertad de expresión igualitaria.

Palabras clave: Francesca Sanvitale, literatura femenina italiana, sexualidad, erotismo

Abstract

Francesca Sanvitale is a clear example of an intellectual woman committed to the society who, through her writing, has known to vindicate herself against the silence in which women were plunged for centuries. To do this, she makes her voice heard without concealment or fear, even dealing with taboo subjects for them such as sexuality, although they are a natural part of human existence. In this way, she will transgress the social norms imposed on women in the conservative Italy, in favor of equal freedom of expression.

Keywords: Francesca Sanvitale, Women's Italian Literature, Sexuality, Eroticism

1. La escritura como reflejo de la existencia humana

Francesca Sanvitale, una de las escritoras más representativas de la literatura italiana de la segunda mitad del siglo XX, forma parte de esa importante plétora de intelectuales comprometidas activamente en la vida cultural y social de su país que han sabido reivindicarse, a través de su escritura y de sus manifestaciones públicas, contra la tradición androcéntrica que, durante siglos, ocultó las mujeres, silenciándolas y negándoles sus méritos.

Apegada a la tradición y a las técnicas expresivas que caracterizaron la narrativa anterior, en las que la esencia, el reflejo del alma humana, el valor moral, contaban por encima de la forma, y contraria a las nuevas tendencias narrativas que se decantan por una literatura de evasión,

producto de un mundo en el que los intelectuales no se sienten reflejados, Sanvitale siempre defendió la importancia del compromiso social del escritor, de asumir la consciencia de su tiempo, de la realidad en que vive, por mucho que esta no le satisfaga. Para ello, como ella sostenía, no cabe, por tanto, evadirse, intentar ocultarla, sino acercarse al mundo que nos circunda, buscándole un sentido y una verdad que, en el caso del escritor, serán reflejados en los personajes de sus obras y en el mensaje que estos transmitan:

Un narratore contemporaneo, se pure non ha più una visione del mondo, non può neanche essere privo della coscienza del suo tempo, né rinunciare alla ricerca, forse utopica e forse ridicola, di una necessità e di una verità. Non deve fare a meno, cioè, di una verità fondante: quella dei personaggi che rappresenta e che devono essere portatori di un significato espressivo.¹

Frente a la invasión mediática que afecta a nuestro siglo y que anula el alma humana y la capacidad de reflexión, para Sanvitale será esencial el valor de la cultura humanista. Por ello, interrogándose sobre qué significa actualmente “hacer literatura”, no pierde la confianza en una escritura de la verdad, elaborada a través de la observación de la realidad en todas sus manifestaciones, que pueda transmitir a la sociedad ciertos valores, haciéndonos reflexionar sobre nosotros mismos y el mundo que nos rodea. Una literatura, como sostiene la escritora, signo de nuestra identidad, reflejo de nuestra historia común, que “è il nostro patrimonio e non ha prezzo”:

Il futuro non può che consolidare alcune proposizioni della cultura filosofica e letteraria comune: il rifiuto della sopraffazione mediatica che tende a consentire una crisi terminale della cultura umanistica e dell'arte. Esso è omologo al rischio peggiore del Duemila: l'azzeramento delle ragioni che hanno permesso all'uomo di creare arte; di concepire la memoria del passato, la sedimentazione del pensiero come patrimonio collettivo affondato in tempi molto lontani. Dai quali, in Europa, a Praga, in Italia, tutti veniamo. Se ci riflettete, niente può offrire un così prezioso passaporto.²

¹ F. Sanvitale, *Camera ottica. Pagine di letteratura e realtà*, Torino, Einaudi, 1999, p. 195.

² *Ibid.*, p. 287.

Nuestra autora se valdrá de la escritura como instrumento para explorar la realidad y, al mismo tiempo, explorarse a sí misma; encontrando, además, en esta, un refugio para expresarse con plena libertad y comunicar sus inquietudes y sus puntos de vista sobre los más diferentes temas culturales, políticos, literarios y sociales.

Muy influida por el pensamiento existencialista, para Sanvitale, escribir significa revelar el mundo, presentando los rasgos universales del ser humano en todas sus facetas, sin censuras ni prejuicios, inclusive aquellas situaciones límite en las que debe desenvolverse o aprender a desenvolverse el hombre, en las que este debe actuar, dado que, como sostendrá Sartre en su obra *Qu'est-ce que la littérature?*, "c'est dans et par l'action, par le choix d'une action que l'on donne sens au monde et à sa vie"³. De este modo, reflejando, en toda su plenitud, la complejidad del alma humana, los protagonistas de las obras de la escritora, con frecuencia, se debaten entre su yo y su entorno en busca de una identidad perdida, entre la resignación y la esperanza, entre trasgresiones y convencionalismos, entre sus experiencias vividas y su realidad presente, entre lo que son y lo que deben ser; mostrando con libertad sus sentimientos, sus inquietudes, sus pasiones, sus recuerdos... Emociones universales que trascienden más allá del texto y de la propia autora y en las que muchos lectores pudieran sentirse identificados.

En su condición de mujer y, más aún, de mujer intelectual, la escritora sostiene que la indagación psicológica, el proceso subjetivo de individuación de la propia persona y de exteriorización del propio mundo poético es esencial a la hora de aprestarse a escribir, a pesar de que, para las de su género, pueda resultar un proceso arduo y fatigoso por los muchos condicionantes y obstáculos que la sociedad les ha impuesto durante siglos:

Credete che sia poco? È moltissimo. Per una donna è una fatica particolarmente dolorosa, silenziosa, inafferrabile spesso, che ha nascosto in passato (e forse nasconderà in futuro) rese sconosciute, talenti sprecati, silenzi.⁴

³ J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 20.

⁴ F. Sanvitale, *Camera ottica*, cit., p. 192.

Por este motivo, afirma Sanvitale, la escritura femenina tiene unas características propias que la distinguen de la literatura escrita por varones, siendo la primera más íntima, más intensa y cargada de interioridad, puesto que engloba numerosas pasiones, inquietudes, talentos contenidos a lo largo de la Historia, reprimidos, muchas veces, por una sociedad que ha relegado siempre a las mujeres a un segundo plano. Por ello, cuando logran aflorar, cuando la escritora se decide a exteriorizarlos, los expresa con gran intensidad, pero también con cierta melancolía, unida, a veces, a un sentimiento de rabia, en una especie de grito contenido que lucha por ser escuchado a través del desahogo de la escritura:

Le donne, a differenza degli uomini, sono piegate da una speciale paura, hanno sempre vissuto cercando di corrispondere a ciò che si voleva da loro, immerse nel silenzioso corteo che le accompagna dall'infanzia alla morte. Spesso sono riuscite e riescono con apparente indipendenza a mimetizzarlo, nascondarlo, lasciare che esista solo nel profondo della loro vita inconscia. Ma il risultato si ritrova proprio nel "taglio" del mondo poetico.⁵

La autora milanese se lamenta de las numerosas trabas que les han sido impuestas a las mujeres durante siglos, de la imposibilidad de poder mostrar una individualidad propia, de la incapacidad de expresarse, de afrontarse a sí mismas, obligadas a cumplir el papel que la sociedad les había reservado. En el caso de las escritoras, si estas lograban mínimamente destacar, serían rápidamente silenciadas por el canon literario, que, sin embargo, ha respaldado siempre al intelectual varón. Asimismo, confiesa con pesar que, no obstante las condiciones para la mujer sean cada vez más favorables, los prejuicios provenientes de una mentalidad machista forjada durante siglos aún siguen latentes, por lo que la labor intelectual previa de las autoras hasta su plasmación en la escritura supone aún mayores esfuerzos y un proceso más lento que la de los escritores:

Ma sorge spontanea una domanda: perché una tale difficoltà di individuazione dovrebbe essere diversa per gli uomini e per le donne? Perché è la storia che ci dà un mandato, anche interiore, o ce lo nega. Il

⁵ *Ibid.*, p. 193.

salvacondotto verso la parola che viene dalla libertà della psiche non è stato mai concesso alle donne “ufficialmente” e siamo arrivate solo allo stato di fatto che di solito precede la legge. Qualsiasi legge non può essere sottintesa ma deve essere chiaramente espressa e condivisa dalla comunità. La libertà interiore dello scrittore maschio ha alle spalle la storia della letteratura. Non è la stessa partenza.⁶

Ella misma sentirá estos obstáculos, que retrasarán su carrera como escritora hasta sus 44 años; edad en la que publicará su primera novela, *Il cuore borghese*⁷. Desde entonces, no cejará en su empeño por reivindicar la libertad de expresión para las mujeres y la igualdad a todos los efectos entre ambos sexos.

Como sostenía Simone de Beauvoir, de quien Sanvitale fue gran seguidora, la mujer que se decide a afrontar el arte parte siempre de su situación existencial, porque es en esta donde se encuentra su punto débil, más allá de cualquier disponibilidad creativa⁸. Por ello, para las mujeres, la práctica de la escritura se convierte en una especie de terapia a través de la cual desahogarse, imaginando un supuesto interlocutor, en un pretexto para enfrentarse a la realidad, para explorarse a sí mismas, confesar sus inquietudes, sus pasiones, sus emociones y liberar sus complejos, aceptando sus propias debilidades. De este modo, tomando consciencia de sí mismas y, a partir de este conocimiento previo, de la realidad que las circunda, logran afrontar el mundo, en particular, el suyo propio, y aproximarse a los demás a través de la escritura. La verdadera escritura, por tanto, como sostiene Sanvitale, ha de surgir de la observación de la realidad y de nosotros mismos; premisas sin las cuales escribir perdería su sentido⁹:

[...] bisogna che emerga il coraggio di affrontare sé stessi e la realtà. Senza i due elementi primari oggi sarei portata a credere che non si dà narrativa, non si dà romanzo, non si dà racconto. Non ci sono altri, non c'è il mondo, non s'illumina il palcoscenico e invece delle azioni avre-

⁶ *Ibidem*.

⁷ Firenze, Vallecchi, 1972.

⁸ S. De Beauvoir, *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 63. Versión original: *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

⁹ M. González de Sande, *La narrativa de Francesca Sanvitale y algunas notas sobre su traducción al español*, en AA.VV., *De lo sagrado y lo profano: mujeres y escritoras tras/entre/sin fronteras*, Sevilla, Arcibel, 2008, pp. 179-180.

mo solo pensieri, riflessioni, parole. Profondi pensieri, forse, riflessioni epocali può darsi, parole perfette anche. Parole, sempre allineate parole ma non personaggi, non cuore, non azioni. E infine, neppure un mondo, piccolo quanto si vuole. La narrativa respinge, oggi como ieri, i nostri antefatti culturali, si attacca ai gesti, agli oggetti, ai fatti, al dolore, ai vecchi e ai giovani, ai caratteri, all'umiliazione e alla vergogna, alla malattia e al sangue.

Non c'è scampo. Non c'è zona di luce che non esiga di conoscere profondamente le zone d'ombra che la fanno risaltare. [...] La cultura, le parole, le ambizioni della letteratura non ci salveranno senza questa sapienza.¹⁰

Para ello, tras este proceso de contemplación, en su afán por reflejar la realidad en toda su plenitud, la autora milanese no dudará en transgredir las normas sociales aún impuestas para las mujeres, sobre todo de cierta edad¹¹ y rango, en la conservadora Italia de los años Noventa, mostrando sin tapujos, en sus obras, aspectos del ser humano que, hasta el momento, pocas intelectuales se habían atrevido a plasmar en la escritura. Entre ellos, la sexualidad y algunas de las perversiones asociadas a esta y que, frecuentemente, guardamos en nuestra esfera más íntima, en especial las mujeres, para quienes tratar en público ciertos asuntos, ha sido, tradicionalmente, muy reprochable. Así, Sanvitale desafiará las imposiciones sociales que impedían al colectivo femenino expresarse con libertad, naturalizando, a su vez, actos tan propios de la existencia humana como las prácticas o las fantasías sexuales.

La obra que analizaremos a continuación es un claro ejemplo de ello.

2. *Separazioni*: Los relatos del alma humana

Fiel muestra ese ejercicio de escritura tan perseguido por Francesca Sanvitale es su volumen de relatos *Separazioni*, publicado en 1997 por la editorial Einaudi¹².

Los catorce relatos que componen la obra recorren el vasto pabellón del alma humana, en el que tiene cabida cualquier pasión o sentimiento

¹⁰ F. Sanvitale, *Mettendo a fuoco. Pagine di letteratura e realtà*, Roma, Gremese, 1988, p. 194.

¹¹ Sanvitale tenía ya 69 años cuando escribió *Separazioni*, la obra que ocupa nuestro estudio.

¹² De un total de catorce relatos, seis son inéditos, mientras que el resto, salvo uno de ellos, ya habían sido publicados en su obra *La realtà è un dono* (Milano, Mondadori, 1987), aunque la escritora realizará algunas revisiones y modificaciones de estos.

en todas sus manifestaciones, descritos con la gran finura e intensidad de indagación psicológica que caracteriza la narrativa de la autora. De este modo, en una atmósfera de nostalgia y de reflexión interior, las historias presentadas por Sanvitale narran vivencias repletas de emociones de seres anónimos en los que cualquier lector pudiera verse reflejado. Historias que se desarrollan en un presente que podría también trasladarse a cualquier tiempo pasado, puesto que las inquietudes, los sentimientos y las pasiones humanas son universales y trascienden a cualquier tiempo y espacio¹³.

2.1. *La inadaptación social del ser humano y su reflejo en los relatos de Sanvitale*

La temática más habitual de los catorce relatos, que sirve de nexo entre ellos, converge en la violencia de los sentimientos, en la exaltación de las pasiones más recónditas, en la difícil y desoladora historia de las relaciones humanas, donde acaba venciendo la amarga soledad en la que el ser humano se encuentra inexorablemente sumido, una vez superada cierta madurez física y mental, con las consecuencias psíquicas que dicho estado trae consigo, hábilmente plasmadas por la escritora.

En *Separazioni*, Francesca Sanvitale indaga en el alma de sus protagonistas, rescatando inquietudes, obsesiones, complejos, frustraciones, que desembocan, muchas veces, en el cinismo, en la morbosidad y en la precariedad humana, pero también, en ocasiones, en la nostalgia, en el deseo, en la esperanza de renovación.

En los relatos, se pretende explorar el lado más íntimo y recóndito de sus protagonistas: sus crisis existenciales, su sensación de no pertenencia a una realidad en la que no se identifican, sus amarguras, sus amores y desamores, sus pasiones más inconfesadas, sus remordimientos, sus sospechas, sus turbaciones, sus obsesiones, trasgresiones, experiencias y fantasías sexuales... Todo ello en un afán por indagar en su interior, descubrirse a sí mismos, intentando dar sentido a sus vidas.

Un aspecto que une los relatos y permanece constante durante todo el desarrollo de la trama, formando la base principal de esta, es el paso del tiempo, como adversario esencial de los protagonistas y causa de su estado anímico y de su situación actual. Una situación de ruptura,

¹³ M. González de Sande, *La narrativa de Francesca Sanvitale*, cit., p. 181.

de distanciamiento, de completa separación con todo lo que fueron o habrían querido ser en un pasado repleto de recuerdos, de esperanzas, de emociones, de amor, de vitalidad, de sentimientos inquietantes que evocan con nostalgia¹⁴ y, a veces, con horror, al recapacitar sobre ellos fríamente, pero también con cierta resignación e, incluso, impotencia o apatía. Como le ocurre al melancólico y solitario protagonista del relato *Nostalgia per Admont*, que así describía sus turbaciones y el atormentado estado en que se encuentra:

[...] io mi sentivo strappato da un'interna lacerazione, mi sembrava di non aver mai capito l'essenza della mia vita e mi sembrava che essa scorresse insieme a tutte le altre in un tumultuoso lutulento vortice che niente riusciva a fermare precipitando verso la morte. [...] Stavo con il mento alzato a fissare le canne, gli ori, e dentro di me si formava un pungente, angoscioso smarrimento; una specie di nostalgia per me stesso e per ciò che non ero stato, per le mille strade – o solo una, la giusta – che non avevo preso.¹⁵

Asimismo, son, en su mayoría, personajes que aceptan pasiva e indolentemente la realidad y que, incapaces de transformar las estructuras sociales, se hallan sumidos en las redes de la más desoladora monotonía. Seres que pasan desapercibidos en la sociedad, y que, abocados a la soledad y a la incomunicación, se debaten entre la realidad y la ensoñación, llegando, en ocasiones, al desdoblamiento de la personalidad, a la paranoia y a la inconsciencia del propio yo.

Muchos están unidos por lazos afectivos o de parentesco, pero, no obstante, se comportan como extraños que no logran demostrar ni comunicar sus afectos, sumidos en su propia soledad, insatisfechos de la realidad que los circunda, en la que se encuentran, casi involuntariamente, forzados a existir. Sin embargo, salvo pequeños y aislados atisbos de acción esperanzadora, no harán nada por cambiarla, dedicándose, si acaso, a contemplarla y a resignarse con su inevitable destino.

Los protagonistas de los relatos de Sanvitale son, por tanto, seres distanciados de cuanto los rodea, “separados”, como indica el simbólico

¹⁴ M. González de Sande, *Amor y erotismo en la narrativa de Francesca Sanvitale*, en V. González Martín (ed.), *Amor y erotismo en la literatura*, Salamanca, Caja Duero, 1999, p. 405.

¹⁵ F. Sanvitale, *Nostalgia per Admont*, en *Separazioni*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 152-153.

título del volumen, de todo aquello a lo que habían estado vinculados anteriormente, hasta de sus más allegados, a quienes llegan, incluso, a despreciar. Seres solitarios y desarraigados, separados, fundamentalmente, de sí mismos, pues el recuerdo nostálgico del irrecuperable tiempo pasado, de las experiencias vividas, les impide aceptar lo que son en el presente.

Las vivencias e inquietudes narradas por la autora en sus relatos corroboran su férrea voluntad de contemplar el mundo y aproximarse a los demás, mostrando la complejidad del alma humana, incluso de manera obsesiva, sin descuidar ningún detalle, adentrándose hasta en sus aspectos más recónditos, para, así, poder desvelar los más profundos secretos y turbaciones de toda la humanidad y, por consiguiente, de sí misma, de todos nosotros, en una dimensión que no conoce tiempo ni espacios¹⁶.

Rechazando las tendencias de las sociedades modernas, que avanzan frenéticamente y nos arrastran hacia un mundo cada vez más globalizado, en el que apenas se considera la individualidad humana, Francesca Sanvitale, para protagonizar sus relatos, rehúsa a los grandes personajes históricos, buscando la esencia de su poética en los seres comunes y en sus experiencias personales. Seres que sienten, se emocionan, padecen, sufren por la inadaptación..., con los que todos podríamos identificarnos en algún momento de nuestra existencia:

Quanto ai protagonisti, questo comporta una riflessione di tipo sociologico. Simbolicamente Musil, nei primi trent'anni del secolo, ha intitolato la sua opera "L'uomo senza qualità". E, come sempre succede agli scrittori, è stato interprete di un sentimento generale. Da allora vediamo che non ci possono più essere grandi protagonisti che si stagliano tra le masse, anzi, di solito i protagonisti scelti da uno scrittore sentono la problematica contraria: il dramma della non individuazione, del non essere né grandi né piccoli, di non essere niente nei confronti di una società organizzata al di fuori di loro stessi e che li trascina.¹⁷

Por los relatos de la escritora, por tanto, fluye la humanidad entera, constituida por un cúmulo de vivencias individuales inmortalizadas a

¹⁶ M. González de Sande, *La narrativa de Francesca Sanvitale*, cit., p. 181.

¹⁷ F. Sanvitale, *Mettendo a fuoco*, cit., p. 46.

través de la literatura. Se trata de experiencias de vida entrelazadas, personales, privadas, aparentemente insignificantes, que, unidas entre sí, forman la gran Historia, que, a su vez, constituye la base de la literatura:

La vita che scorre in silenzio diventa per chi la vive un racconto con pause, capitoli, punteggiature, personaggi. È un insieme ininterrotto di fatti che si collegano per semplice necessità gli uni agli altri, come in un libro lunghissimo. Nasconde tutti i possibili romanzi in una fabulazione muta, assurda, che cerca abitanti del creato.¹⁸

2.2. *La sexualidad sin tapujos, como parte inherente a la condición humana*

Francesca Sanvitale, en su afán por indagar minuciosamente en el interior de los protagonistas de sus relatos, para la trama de estos, no descarta ninguna temática. Por ello, aspectos hasta entonces tan censurables en la literatura escrita por mujeres como la sexualidad, en *Separazioni*, son tratados sin reparos ni veladuras, puesto que forman parte esencial de la condición humana. De este modo, la escritora se atreve a exteriorizar con plena naturalidad, plasmándolos por escrito, como hasta el momento pocas autoras habían hecho, aquellos actos que el ser humano tiende a reprimir o a esconder, condicionado por las convenciones sociales según las cuales las inquietudes más reprobables han de ser sofocadas en silencio, más aún si estas son femeninas; liberando, así, a sus personajes de sus represiones más ocultas y, por extensión, a sí misma y a todo aquel que se acerque a su obra.

Siguiendo los postulados de la filosofía existencialista, la sexualidad, en la narrativa de Sanvitale, es entendida en su sentido más amplio, es decir, como ansia de conocimiento inherente al ser humano. En esta aspiración por descubrirse a sí mismos tiene cabida el dejarse guiar por los instintos, por la espontaneidad, superando cualquier convencionalismo social preestablecido, en busca de la propia individualidad, de la determinación del propio yo¹⁹. La escritora, por tanto, se valdrá del *eros* para reflexionar sobre la conducta y las inquietudes humanas y expresar sin límites su ambigüedad y amplitud, con sus múltiples, paradójicas y contradictorias consecuencias.

¹⁸ F. Sanvitale, *Barbara del mare*, en *Separazioni*, cit., p. 172.

¹⁹ En M. González de Sande, *La narrativa de Francesca Sanvitale*, cit., p. 197.

Por lo que respecta al tratamiento de las experiencias sexuales de los protagonistas de sus relatos, sean reales o imaginarias, estas son descritas con minuciosidad, sin cohibiciones y sin ahorrar detalles, pero, al mismo tiempo, con extrema finura y sin caer en la soez vulgaridad a la que el tratamiento de ciertos temas podría prestarse, gracias a la habilidad de Sanvitale y a la elegancia que caracteriza su escritura.

De acuerdo con las premisas hasta ahora expuestas, los temas relacionados con el amor, la sexualidad y el erotismo serán parte esencial de todos los relatos, en cuanto formas de expresión inherentes a la condición humana, aunque, en mayor medida, los dos últimos, puesto que el amor está aceptado por las convenciones y, por tanto, es más simple de exteriorizar sin condicionamientos. Por otra parte, en la mayoría de los casos, este queda reducido prácticamente al recuerdo, con una mezcla de nostalgia, indiferencia, distanciamiento o, incluso, rechazo, puesto que el paso del tiempo y la consiguiente vejez de los protagonistas, encaminados hacia un irremediable destino, les impide aceptarlo en sus vidas, resignados a experimentar solo sufrimientos y soledad.

Por lo que respecta al erotismo y la sexualidad, muchas veces se manifiestan en forma de anhelado recuerdo, como expresión de una juventud y vitalidad ahora ya perdidas; otras, en cambio, afloran como mero desahogo instintivo de seres que se niegan a amar, porque no se aman tampoco a sí mismos y porque la vejez no se lo consiente; volcándose, únicamente, en el más puro instinto sexual como forma de alienación, de evasión de una realidad que no aceptan²⁰. De este modo, el amor aparece mezclado con el erotismo como dos realidades coexistentes y, a la vez, contradictorias: por un lado, el anhelo de afectos y tiempos pasados que fracasaron y no se pueden recuperar y, por otro, el ansia de superación, manifestada a través de la consumación del acto sexual. Así es porque, a diferencia del amor, que se muestra efímero y adecuado solo en determinados momentos de la vida – poco apto para quien ya ha vivido demasiadas experiencias y ha dejado de creer en ciertos valores –, el desahogo carnal, en *Separazioni*, traspasa la superficialidad del momento en sí, ofreciendo a los protagonistas un sentido

²⁰ Para profundizar sobre el tratamiento del amor y el erotismo en los relatos de Francesca Sanvitale, véase M. González de Sande, *Amor y erotismo en la narrativa de Francesca Sanvitale*, cit., pp. 405-415.

de plenitud que les hace detener el tiempo en una fugaz eternidad y los aísla del mundo, en una liberación total de cuerpo y alma, ahuyentando esa obsesión por el paso del tiempo que tanto los atormenta. Así será, por ejemplo, para Irma, uno de los personajes principales del relato *Che cos'è la realtà?*; como observamos en el siguiente párrafo:

Dopo Nikos gli anni erano passati. Andava a letto con gli uomini che capitavano senza chiedersi niente, per dovere verso una ipotetica esigenza o un ipotetico diritto. Inseguiva le proprie sensazioni, sperando di trattenere attraverso il sesso la vita, l'immagine indistruttibile del suo corpo giovane. Cercava di ammucciare il piacere che subito svaniva in una scia di torpore, di inquietudine vuota. Non aveva più nozione di sé, le pareva di non esserci. Restava spesso ad aspettare e non faceva niente. [...] Il suo corpo chiedeva di continuo il corpo di un uomo con una foga incontrollata e orribile. E quando si portava qualcuno nel suo letto era attenta con una specie di spasimo a se stessa, a ciò che sentiva. Il contrario esatto di quando in un tempo ormai lontanissimo aveva cercato la sua immagine solo nello specchio dell'altro.²¹

Por medio de la sexualidad, los protagonistas de los relatos proyectarán sus inquietudes, sus deseos y sus fantasías más ocultas, moldeándolos, a través de este acto liberatorio, conforme a la realidad que querrían para sí mismos. Veamos, a este respecto, una de las muchas escenas en las que el acto sexual se combina con la rememoración nostálgica de un amor perdido. Es el caso de Michele, otro de los protagonistas del relato antes mencionado, quien, haciendo el “amor” con Irma – mujer ya entrada en años y solitaria, como él, a la que apenas conoce y por quien no siente más que una recíproca compasión y solidaridad, al verse reflejados el uno en el otro –, aprovecha el acto sexual para sumergirse en un estado de ensoñación en el que recordará a su dulce amada Adelina, imaginándola cerca de él, como desearía que fuera en realidad:

Michele aveva tirato giù le coperte con particolare precisione scoprendo i loro corpi e aveva appoggiato la testa ai suoi seni. Le guardava il ventre, il sesso. L'accarezzava senza intenzioni erotiche, quasi per farle compagnia. Infatti, restando vicino al corpo di Irma pensava ad Adelina e come Adelina appoggiava la guancia liscia e calda al suo membro con una mossa piena di

²¹ F. Sanvitale, *Che cos'è la realtà?*, en *Separazioni*, cit., pp. 81-82.

dolcezza e bisbigliava, parlava, scherzava. Lui perdeva la testa e come un demente felice di non appartenersi più si abbandonava alla mano, alla bocca morbida che saliva verso la sua lungo il corpo, e facevano all'amore mentre restava abbandonato sotto di lei e sentiva sfinarsi dentro la vita. Non si preoccupava di Irma, scambiando la confidenza che aveva per un preludio dell'eccitazione. Inseguiva l'immagine di Adelina riconoscendo l'amore che lei gli portava e quindi pensava al corpo di Adelina con ossessivo trasporto. Passava con delicatezza le mani tozze, larghe, sulla pelle di Irma ma restava a occhi chiusi, immobile.²²

También Irma, por su parte, se evadirá de ese estado de soledad y desolación en que se encuentra, compartiendo la ficticia aventura amorosa con aquel desconocido a través de un desenfrenado sexo, de un desahogo instintivo, que la ayudará a liberarse de cuanto en su interior se mantenía reprimido desde hacía mucho tiempo:

Il desiderio, che era stato in attesa nel corpo di Irma mescolato al ribrezzo, voleva la sua parte. Michele le frugava il sesso, con monotono accanimento che aveva lo scopo di corrispondere a quel desiderio. Ambedue tenevano allo stesso fine in un'affocata solitudine. "Devi dirmi che mi ami!" le chiedeva quasi soffocandola, tenendole la bocca vicino all'orecchio. E purché lui continuasse, Irma gli sussurrava che l'amava, che l'avrebbe sempre amato. Si accorgeva che la menzogna condivisa moltiplicava una eccitazione elettrica.²³

Del mismo modo, es reseñable el caso del protagonista del relato *Invitato al Congresso*, quien, por un instinto incontrolable, se encuentra haciendo el amor con una amiga a la que no desea. Un acto liberatorio gracias al cual aprovechará para descargar su ansiedad, dar rienda suelta a su imaginación y soñar con momentos o personas que habría deseado; perdiéndose en un mundo solo suyo y proyectado a su manera, en el que se siente liberado:

Non sapeva che farsene di lei e del suo corpo. Era disperato e in gola un nodo si scioglieva. [...] Doveva subito pensare a un'altra donna che non c'era, quella che avrebbe potuto desiderare. Finalmente davanti alle sue palpebre abbassate apparve Susanna, l'irraggiungibile Susanna. L'accappatoio di Susanna scivolò dalle spalle: lo apriva con falsa di-

²² *Ibid.*, pp. 60-61.

²³ *Ibidem*.

strazione, come in un carosello. Arricciava gli angoli della bocca grossa nel sorriso e lasciava cadere uno sguardo ardente dai grandi occhi. Si avvicinava con astuta lentezza e combaciava con l'altro corpo di Rosita sdraiato accanto a lui, cancellandolo. Ora le sue mani corte, grassocce lo accarezzavano. Ricambiò baciandola con tocchi voraci.

Intanto sussurrava a Rosita: "In silenzio mi piace di più". [...] Allungò la mano verso il suo ventre e il pube folto, dorato. Poter avere Susanna! Si girò su Rosita. Sussurrava "amore, amore", per impedirle di esprimere qualsiasi sentimento. La penetrò con una foga da ragazzo di cui lei si dimostrò sorpresa e molto grata.²⁴

Cabe también destacar que el paso del tiempo y el rastro que este va dejando en los cuerpos tendrán repercusiones muy negativas en la relación entre los protagonistas y sus respectivas parejas, ya que, al ser el cambio físico una de las constataciones más evidentes de la pérdida de juventud y la consiguiente aproximación a la vejez, preludio del inexorable destino de los hombres, provocarán que, observándose, repudien su propio cuerpo y el de quien esté a su lado. Esto redundará directamente en el rechazo a amar, que puede ser compensado, en ocasiones, a través del sexo y de las perversiones sexuales, como vía de consuelo de su situación actual y de sus carencias afectivas, y, a su vez, como forma de conocimiento interior. Se trata, pues, de transformar lo que precedentemente había sido amor en sexo, en una forma de indagación en el subconsciente y de desahogo de frustraciones y pasiones reprimidas, como modo de evasión de un presente que no aceptan; dando, así, una nueva justificación al insulso sentido de sus relaciones de pareja. Aunque esta esperanza evasora, compensadora de unos sentimientos con otros, se desvanezca en el momento en que los protagonistas vuelven a afrontar la cruda realidad. Como le ocurrirá al protagonista del relato *Nostalgia per Admont*, al contemplar, con una mezcla de nostalgia, decepción y desolación, a su fiel compañera de vida, Lou, a quien tanto amó y deseó en un pasado y por quien ya solo siente compasión y hasta, incluso, desprecio:

Non per censura o per pudore evito di raccontare le modalità dei nostri amplessi ma perché raccontandoli abbasserei questa esperienza – una zona neutra, siderale – alla pochezza di ridicole scenette. Ciò che in noi era basso, vergognoso, lo definirei: una perversione non vissuta o vis-

²⁴ F. Sanvitale, *Invitato al Congresso*, en *Separazioni*, cit., pp. 215-216.

suta solo come teatrino casalingo, valvola di sfogo, tinello dalle tendine abbassate dove si agisce alludendo a un'altra realtà, con la sottaciuta coscienza che la vera depravazione non ha niente a che fare con il nostro pacifico, poetico mondo. La bambina non c'era e questo rappresentava l'irrefutabile prova di una reciproca salvezza morale e sociale. Mimavo, per mia e sua viltà, ciò che non osavo vivere sul serio.

È comprensibile? Ed è questo, mi chiedo, uno dei tanti meriti profilattici della coppia?

Potevo aprire un nuovo periodo, un nuovo rapporto, una diversa libertà: di disprezzo e di freddezza durante il giorno per Lou, di erotismo teatrale durante la notte. In questi anni l'avevo chiamata mia Alice o Peter Pan per trasporto amoroso, ora potevo truccarla da oscena Alice, farle recitare oscene favole. [...] Però non vedo più una bambina magica. Vedo una donnina precocemente invecchiata, dal viso tirato, con i capelli malamente tinti e malamente arricciati, aridi, e il viso di pelle ingiallita. Le mani non sono grassocce ma ruvide, con pieghe della pelle sul dorso e vene in rilievo. Non dimostra quarant'anni, ne dimostra di più.²⁵

En otras ocasiones, el deseo sexual es alentado por la recuperación de la memoria, por el recuerdo nostálgico del tiempo pasado. Los personajes, sintiendo añoranza por su juventud perdida, a menudo, intentarán compensar su insatisfacción, su desolación, por medio del placer y la excitación que provoca pensar en las gratas experiencias vividas, en cuerpos jóvenes que incitaban las más recónditas pasiones y que querían recuperar en el presente, aunque fuera mediante el acto fugaz de las fantasías sexuales, de un estímulo que colme el vacío que ahora sienten, como una forma de liberación de las cadenas del paso del tiempo, del que no pueden escapar. Así hará, por citar un ejemplo representativo, el protagonista del relato *L'età dell'oro* – simbólico título que hace referencia, precisamente, a la juventud –, quien buscará escapar de su desasosiego actual, evadiéndose a través de la rememoración de las experiencias vividas con sus amigos de la adolescencia; en especial de Margherita, aquella bella joven que despertaba las pasiones más ocultas de toda la pandilla:

Sono certo che non solo io ma tutti i maschi del gruppo, appena il triangolo del suo viso si mostrava, piccolo e acuto come quello di una bambina medioevale, subito pensavamo alle sue cosce troppo grosse, alle sue gambe pesanti che finivano a colonna sui piedi magri e che in lei

²⁵ F. Sanvitale, *Nostalgia per Admont*, en *Separazioni*, cit., pp. 160-161.

determinavano caratteristiche di donna centauro, nella parte superiore angelicata e sublime, nella parte inferiore fatta per essere penetrata senza riguardi; costruita insomma per esaltare ed esaudire volentieri desideri osceni. Con una speciale nascosta voglia notavamo il seno appena accennato, i capezzoli sotto la camicetta e il busto sottile, le lentiggini intorno al naso, la sensibilità delicata di ogni lineamento. E il suo sesso invece? E i suoi fianchi larghi e il suo ventre molle di donna fatta e le gambe massicce che dovevano allargarsi bianche e spesse, per essere brancicate, essere alzate in coiti barbari?

Non voglio inoltrarmi nella notte con questi pensieri. Parlo in modo brutale perché non sono benpensante e i miei ragionamenti sono liberi.²⁶

Otras veces, los protagonistas desahogarán sus instintos, no solo con su propia pareja, por la que ya no sienten nada o hacia la que, incluso, profesan repugnancia, sino también con seres desconocidos con los que cultivan cierta confianza, sofocando, con ello, sus represiones. De este modo, el sexo servirá a los personajes de los relatos como desahogo en muchos momentos de angustia, como vía de escape de frustraciones, de descontento, colmando un vacío existencial que necesita ser compensado. Se trata de un sexo sin amor, pero tan vital como este último porque les ayudará a liberarse de sus represiones, a evadirse de su indeseada realidad y a ser ellos mismos, al menos mientras dure la experiencia. Como les sucederá a Irma y a Michele, aquellos dos solitarios desconocidos de quienes dimos cuenta algunas líneas atrás, que, por recíproca solidaridad, acabarán realizando un desenfrenado acto sexual que sofocará, aunque sea tan solo por ese instante, el apesadumbrado estado en que se encuentran sumidos:

Si era formato dentro le viscere e nel sesso un vuoto, una specie di fame e lei era diventata una caverna dotata di voracità.

Cercò di girarsi verso Michele, attirarlo a sé. Senza volerlo alzò il braccio e una trafitta acuta la costrinse a un gemito lungo, un richiamo da bestia al quale Michele rispose alla cieca perché subito la copri, entrò dentro di lei e con una categorica decisione, a occhi stretti, rapido, senza parlare, si scaricò e si afflosciò troppo ansimante.

Si scrutarono cercando qualche cosa nelle pupille l'uno dell'altra. In fondo si riconoscevano esseri simili, senza direttive e senza giudizi sulla reciproca realtà.

²⁶ F. Sanvitale, *L'età dell'oro*, en *Separazioni*, cit., p. 273.

Ma dopo, ciò che tra loro doveva avvenire in base al formalismo degli atti sessuali e che non si era dato, li scatenò in una volontà aggressiva.

[...]

La fissava con occhi dilatati e attenti. Voleva che lei godesse, anzi che lei perdesse il controllo il più a lungo possibile. Passava la guancia, la bocca sulla mano imbrigliata e mormorava: "Dimmelo che sono il tuo uomo per sempre". [...] Si ritrovarono accostati, stanchi. Michele senza chiedere il permesso fumò. Ma le teneva la mano. Erano rimasti solidali in un punto profondo della psiche. Si lasciarono prendere dal sonno insieme.²⁷

Cabe reseñar, como constatan las teorías psicoanalíticas, que las fantasías sexuales reprimidas son causa de numerosos complejos y turbaciones que acarrearán consecuencias en la conducta de los sujetos y condicionan su personalidad. Por ello, los protagonistas de los relatos, dispuestos a dejarse llevar por sus pasiones, por lo que verdaderamente sienten, por indagar en su interior, para liberarse de sus represiones, no tendrán reparos a la hora de desahogarse también sexualmente. La sexualidad será interpretada, por tanto, como una vía de liberación, de desahogo mental, en plena inconsciencia y libertad, y se presentará siempre como una práctica individual en la que los protagonistas aspiran a conocerse y a satisfacerse a sí mismos. En este sentido, Sanvitale coincide con algunas de las teorías pertenecientes al campo de la psicología, entre ellas las elaboradas por Carl Jung, que se refería a la libido como la libre creatividad o energía psíquica que un individuo emplea en su propio desarrollo personal o individual. De este modo, entre arrebatos mentales de placer, deseos carnales, fugas hacia las más desatadas pasiones, los protagonistas de *Separazioni* desahogarán también sus frustraciones, sus miedos, sus rencores, sus tormentos más ocultos. En algunas ocasiones, llegarán también a sentir la necesidad de transgredir, de hacer locuras por medio de actos carnales, de ser víctimas de abusos e, incluso, gozar con ello. Liberación, por tanto, a través del sexo, aunque, con frecuencia, se encontrarán debatiéndose contra este deseo y las represiones que las convenciones les exigen y que condicionan ciertos modos de conducta social. Es el caso de la ya mencionada Irma, quien, con frecuencia, en sus muchos momentos de soledad, se

²⁷ F. Sanvitale, *Che cos'è la realtà*, en *Separazioni*, cit., pp. 61-62.

refugia, a través de la memoria, imaginando la consumación de sus más transgresivos deseos y fantasías sexuales:

Allora i lipizzani nel *pas de deux* e nella spettacolare quadriglia, Mozart, Strauss, la *Marcia del principe Eugenio* in chiusura, l'ambiente con la sua forma di teatrino, il palco reale, il palco, la balconata, assomigliavano a certe fantasie da ragazzina sui balli dei diciotto anni, solo documentati da stupidi film in costume. Le ricordavano persino la sua verginità dimenticata, il desiderio di un primo stupro che sia indimenticabile e che nessuna donna, in quel modo che viene abitato solo dalle idee dell'elegia familiare, aveva mai vissuto. [...]

Le era stato insegnato che lo stile ferma gli approcci irrispettosi e ci aveva creduto alimentando quello che riteneva essere uno stile. Per questo entrava nel cinema dominata dalla preoccupazione che gli altri spettatori la supponessero in cerca di compagnia. Quando un uomo si sedeva vicino, il cuore le batteva forte e le pareva che le gambe dello sconosciuto si avvicinassero e la premessero. Stringendosi al suo posto temeva che una mano scivolasse sul suo ginocchio o sulla coscia, ma nella paura era curiosa di una promiscuità proibita e su chiedeva come poteva essere il sesso senza vedere in faccia il compagno o sapere chi è. Un buio indistinto dove ognuno scatena richieste mai osate; un mondo di rapporti anarchici, di libertà che non riusciva a individuare.

Non avveniva niente e ne era sollevata.²⁸

En definitiva, todo un mundo interior, escondido y, muchas veces, reprimido en lo más recóndito de los seres humanos, de compleja exteriorización, por las numerosas trabas que la sociedad nos impone, que Francesca Sanvitale no dudará en plasmar libremente en sus escritos, sin reservas ni censuras, puesto que forma parte de nuestra existencia y, por consiguiente, de la realidad que la literatura no puede ocultar.

²⁸ *Ibid.*, pp. 68-69.

NOTE



ANGELO R. PUPINO
Università di Napoli L'Orientale
arpupino@libero.it

MONSIEUR PASCAL C'EST MOI

Alla cara memoria di Clara Borrelli, precocemente
mancata al profondo affetto della famiglia,
alla sincera stima di colleghi e studenti, memori tutti
del tratto così affabile come scrupoloso che le fu proprio.

ERLEBNIS

Già nel *Fu Mattia Pascal* [1904] (come pure altrove) Luigi Pirandello aveva argomentato che la condizione umoristica dell'arte sia fondata sulla «riflessione» consapevole. Né le sue pagine più precoci su Alberto Cantoni [1893], umorista da lui reputatissimo e corteggiato, avevano eccepito. Se alcune di esse, poi recuperate anche in *Arte e scienza* [1908], verranno altresì trasposte nel trattato *L'umorismo. Saggio* [1908], sarà stato perché ne costituivano una sorta di preludio – seppure autonomo. Erano in sostanza un abbozzo, una prova della suddetta dissertazione – che chiameremo altrimenti 'manifesto'. Ne leggo subito il brano seguente:

Nell'umorista [...] la riflessione assume una parte [...] importante; non si nasconde, né resta invisibile; diventa anch'essa potenza creatrice. Perché la concezione, in ogni vero umorista, si sdoppia, assegna una parte al sentimento, una parte alla riflessione; e questa rimane, sì, come uno specchio interiore; ma – per usare una immagine – è come uno specchio d'acqua diaccia, in cui la fiaccola del sentimento non si contenta di rimirarsi, ma si tuffa e si smorza; e il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista e il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica. La quale nasce insomma dal contrasto tra il caldo del sentimento e il freddo della riflessione. [...] Ora, perché questo sdoppiamento avvenga, bisogna che l'artista abbia fatto un'esperienza amara della vita e degli uomini, un'esperienza che, se da un lato non permette più al sentimento ingenuo di metter le ali e di levarsi come un'allodola perché lanci un trillo nel sole, senza ch'essa la trattenga per la coda nell'atto di spiccare il volo; dall'altro lo induce a riflettere che la

tristizia degli uomini si deve spesso alla tristezza della vita, ai mali di cui essa è piena e che non tutti sanno o possono sopportare; lo induce a riflettere che la vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto: poco importa, giacché non è né può essere il fine vero, che tutti cercano affannosamente e nessuno trova, perché forse non esiste.

Il riferimento all'«esperienza amara della vita e degli uomini» invita ad aprire una breve parentesi. Tanto più se, si voglia o no, finiremo ad ascrivere all'arte umoristica una genesi psichica.

Sembra infatti che quel richiamo alluda al trauma esistenziale di un soggetto, a una ferita dolorosamente incisa in lui: sul suo corpo e sulla sua sensibilità, in strati occulti e imperscrutabili, ineffabili. Oserei dire nell'inconscio: un abisso che potrebbe in parte annunziare le dottrine rivoluzionarie, presto trionfanti, dell'esploratore più tenace e acrive dell'ignoto racchiuso nel suo fondo. Freud, s'intende. Che fu contemporaneo e complice preterintenzionale del coacervo di novità letterarie, specialmente anglofone, che fioriranno nel Novecento. Non a caso, la di lui opera costituente, *Die Traumdeutung*, appare sì nel 1899, salvo che, come a voler compenetrare di sé il secolo imminente, fu datata all'inaugurazione dello stesso, al 1900. E lasciamo stare che, stando a Michel David (*La psicoanalisi nella cultura italiana* [1966]), la penetrazione della stessa nella cultura nazionale fu seriore e lenta. A parte qualche precoce eccezione (ad esempio quella di Boine, che con *Il peccato* [1913] fu peraltro tra i pionieri dello *stream of consciousness*).

Due parole invece vanno spese sopra una circostanza non priva di significato. *Die Traumdeutung* nasceva sotto un patronato emblematico: «Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo»: un verso virgiliano (*Aen.*, VII) che si presentava al lettore in bella evidenza fin dalla copertina del cospicuo volume. Invocava le misteriose potenze del sottosuolo ed era senz'altro compatibile con chi l'abisso dell'inconscio l'osservava da una specola diversa. In parallelo. Così come parallelo era – altra coincidenza sintomatica – *L'umorismo* rispetto a *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [1905] del fondatore della psicoanalisi. Ma non che con ciò voglia insinuare che Pirandello – che pure leggeva il tedesco – ne avesse conoscenza diretta. Semmai spirava che su entrambi gli autori lo stesso *Zeitgeist*. Diciamo così.

In una lettera all'amico Luigi Antonio Villari, nel 1908, l'anno stesso in cui usciva il proprio trattato di poetica, Pirandello confessava inoltre la genesi patologica del suo lavoro. Attestava precisamente che la propria «attività» non era che «frutto d'albero insanabilmente attossicato, radicato profondamente nella più acre e nera tristezza». E non importa poi troppo se il trattato predetto ometteva di indicare la «causa determinata» di quella «attività» – fertile *humus* che costituirebbe la condizione soggettiva su cui sarebbero concresciuti e prosperati perfidi effetti pungenti. Né importa tanto se l'autore opinava che questi ultimi fossero sì, se pur solo di massima, conseguenza di una personale «esperienza amara». Il che implica che essi, anche se davvero pungenti, tali non siano né per stato di necessità né sempre. Tant'è che poco più oltre, quando interviene l'assicurazione che la sofferenza subita possa varcare «i limiti del nostro essere individuale», si aggiunge che comunque essa, lungi dal conseguire una condizione universale, mantenga la propria «radice» in quell'«essere». Dove altrimenti? Dove, se alla «disposizione d'animo che suol chiamarsi umoristica» concorrono casi ragguagliabili appunto al singolo? Quali casi?

A parte l'«esperienza amara», che è un'esperienza vissuta, si badi, *Erlebnis*, si elencano «una innata o ereditata malinconia, le tristi vicende [...], o anche un pessimismo o uno scetticismo acquisito» dall'autore. Sicché appare fondato il parere di un pirandellista esperto quale Gaspare Giudice (*Luigi Pirandello* [1963]). Sfidando i rischi incusi dalla *biographical fallacy*, o comunque prescindendone, egli asseriva che il Nostro avesse eseguito una «continua autobiografia». Che senso avrebbe allora esorbitare dai predetti «limiti del nostro essere individuale»? Tutto sta a intendersi su cosa sia l'autobiografia. Atteso che secondo lo stesso Giudice quella di Pirandello sembra piuttosto relativa alla vita vissuta, appunto all'*Erlebnis*, non si evocherebbe in tal modo la dimensione autobiografica fattuale? Si può sottoscrivere questa interpretazione? Essa non contraddice certo l'opzione umoristica, salvo che occorrerà controllarne, sia pure alla svelta, l'attendibilità sul *corpus* dell'opera pirandelliana.

L'AUTRE MOI

Procedendo per campioni si rammenterà subito *Scienza e critica estetica* [1900], ove è manifesta la suggestione esercitata da un pre-freu-

diano noto pure a Proust. Alludo ad Alfred Binet. Un caso di bigamia, visto che a lui appartengono anche testi teatrali che forse facilitavano l'uso del lavoro scientifico. Collaboratore di Charcot alla Salpêtrière – al lavoro del quale si abbeverò pure il giovane Freud – egli sosteneva nelle *Altérations de la personnalité* [1892], razionalizzando la materia, che «lo spirito evocato dal medium non è altro che il personaggio subcosciente». Pirandello, allora, che conosceva senz'altro quell'opera – come del resto, ne faremo cenno, conosceva pure *Spiritismo?* di Capuana [1884] – istituiva da parte sua un parallelo tra lo spirito evocato da un medium in *trance* l'artista:

Con gli elementi del nostro io noi possiamo perciò comporre, costruire in noi stessi altre individualità, altri esseri con propria coscienza, con propria intelligenza, vivi e in atto.

Ognuno vede quanta luce nuova da queste prove di fatto irrefragabili si riversa sul mistero della creazione artistica. Gli elementi costitutivi dello spirito d'un artista sono di gran lunga più numerosi e più vari di quelli d'uno spirito comune. E l'artista, nel momento dell'estro, in cui la sua coscienza normale si smarrisce, si disgrega in tumulto, veramente compone, costruisce, crea con gli elementi del suo proprio spirito, altri personaggi, altri individui in sé, ciascuno con la sua propria coscienza, con una intelligenza sua propria, vivo e operante.

È come presumere che tra l'autore e il suo personaggio intervenga un'osmosi. O come congetturare che nel secondo, divenuto appunto «vivo e operante», una sorta di simbiote, quasi un clone, si transustanzino «elementi» spirituali e intellettivi del primo. Non si tratterebbe dunque di una tendenza trivialmente psicologica; e tanto meno meccanicamente autobiografica.

Ancora più compatibile sarà un'intervista apparsa a cura di Mario Manaira sul «Pensiero» del 12 giugno 1926. Al suo interlocutore lo scrittore, finalmente celebre dopo il grande successo ottenuto dai *Sei personaggi in cerca d'autore* [1921-1925], dichiara: «ciò che scrivo è il contenuto della mia vita». Cosa vuol dire questa confessione? Ecco che l'intervistato subito specifica: «scrivo il mio pensiero, esprimendo idee che sono intimamente mie e che formano l'essenza della mia vita». Visto allora che il «contenuto» della vita resta molto vago, e visto ancora che

se esso consisterà nel «pensiero» non includerà o non dovrebbe includere le vicende vissute, la dimensione più propriamente autobiografica è perfino sfumata ulteriormente. Sembra che il titolare prescinda volutamente dai fatti.

Sia chiaro: non è che un autobiografo, chiunque egli sia, racconti la sua vita, o anche solo un aspetto o un episodio della stessa, sempre alla prima persona. Né d'altronde deve. Conosciamo tutti, sia detto come esempio, un testo notissimo. Appartiene all'apprendimento dei primi rudimenti della letteratura latina. Lo abbiamo studiato sui banchi di scuola, ed è il *De bello Gallico* di Giulio Cesare. Ivi l'Io dell'autore – l'Io grammaticale, ovvio – si eclissa. Il pronome e i predicati riferiti al soggetto sono alla terza persona. Ma d'altra parte, quando il racconto di una vita è in prima persona, e chi lo porge ha il nome dello stesso autore reale, siamo poi sicuri che si tratti sempre di una vera e propria autobiografia? Niente affatto. Valga in merito un esempio macroscopico. È quello di Proust. Egli, inteso come autore empirico, indirizza sì l'attenzione di chi legge la *Recherche* verso il suo soggetto, verso colui che ivi dice Io. E che ha un nome identico a quello dello stesso Proust: Marcel. Coincide allora costui con l'autore empirico della *Recherche*? Solo che questa è pura *fiction*. Dunque?

Proust non pretende, semmai disdice di esserne lui stesso l'omonimo personaggio. Che in quell'opera immensa, che se non è un romanzo classico è il romanzo di un romanzo, dunque *fiction*, agisce e parla proprio da protagonista. Narra di sé e di altri. Ma come soggetto di una enunciazione romanzesca, abbiamo detto. Narrando alla prima persona di vicende che lo coinvolgono, egli sarà allora un narratore autodiegetico – stando alla classificazione proposta da Gérard Genette, s'intende (*Figures III* [1972]). Ma non il narratore empirico.

Non per nulla Proust eccepisce altrove che la titolarità anagrafica di un'opera celi una identità segreta, un «autre moi»: «un libro è il prodotto di un Io altro da quello che manifestiamo nelle nostre abitudini, nella società, nei nostri vizi» – si legge nello scartafaccio [1908-1911?] pubblicato postumo e noto come *Contre Sainte-Beuve*. Ove a confutazione del taglio biografico che il grande critico in epigrafe conferì ai suoi *Portraits littéraires*, Proust eccepiva: «Quell'Io, se vogliamo tentare di comprenderlo, è nel profondo di noi stessi: è provando di ricrearlo in noi che possiamo pervenirvi. Si tratta di una verità che dobbiamo creare di sana pianta».

Se dunque una figura finzionale implica le latebre di chi la generò, o se magari l'autore reale tende a sovrapporsi ad essa, ch'è quanto dire al se stesso riflesso nella finzione, fosse pure un se stesso segreto, ignoto o forse solo *honteux*, un «autre moi», racconta allora la verità, circostanze vere di pensiero, di emozioni, di fatto? Altrimenti detto: se insomma un'opera può apparire e vuole essere autobiografica, non necessariamente l'autobiografia racconterà sempre le vicende vere e verificabili di una vita vissuta. È troppo noto, perché richieda più di un cenno molto svelto, il fecondo fiorire di studi che soprattutto nell'ultimo scorcio del Novecento – Philippe Lejeune ne fu testimone e complice (*Le pacte autobiographique* [1975]) – hanno accertato il brulichio di mistificazioni inganni tranelli pur involontari e inconsci che implica lo specifico genere letterario – da Sant'Agostino, citando a caso e alla rinfusa, a Montaigne e Rousseau, da Casanova ad Alfieri, Primo Levi ecc. Né sono mancate in materia trattazioni estreme la cui radicalità si confessa in forma esplicita, forse ostentata, fin dal titolo del testo che la libera. In proposito basterà pensare a un celebre saggio di Paul De Man, *Autobiography as De-Facement*, apparso su «MLN» nel 1979.

AUTORITRATTO

Mi astengo però dal ricorrere alla formula pur abbastanza gettonata dello “sfiguramento”. Interessa semmai coonestare che se l'oggetto in discussione è Pirandello, il ragguaglio più adeguato al caso suo sembrerà l'autoritratto: il genere, diciamo. Non quello verbale (letterario). Che non potendo ritrarre fedelmente i tratti somatici della persona, vira piuttosto verso il carattere, verso la personalità. Ma soggiacendo spesso, in ciò, alla tentazione di idealizzarla. E a tal proposito richiede una breve considerazione il veicolo preferenziale. Che sarà stato meno la prosa che il verso. Forse perché l'intento è di spargere un'aura poetica sull'oggetto?

Restando in ambito domestico, concentrate tra fine del Sette e inizio dell'Ottocento, si colgono alcune esperienze tra le più insigni. E tendenzialmente indulgenti. Alfieri, che di sé rileva un «aspetto buono» e «non maligno mai» [1786]; Manzoni, che professa «cor gentile» e «Lingua or spedita, or tarda, e non mai vile» [1801]; Foscolo, di cui colpiscono gli «occhi incavati intenti» che lasciano intuire una persona pensoso

[1803]. In prosa, invece, scrivendo Leopardi il 2 marzo 1818 a Pietro Giordani, parla delle proprie condizioni psico-fisiche. È la nota lettera della «malinconia» e dei «sette anni di studio matto e disperatissimo» a causa dei quali, confessa il mittente, «mi sono rovinato infelicamente e senza rimedio per tutta la vita, e rendutomi l'aspetto miserabile, e dispregevolissima tutta quella gran parte dell'uomo, che è la sola a cui guardano i più».

Non però che l'autoritratto figurativo sia del tutto esente da alterazioni della figura rappresentata. Se una rapida digressione non è troppo invadente, si avvertirà che le domande a cui rispondere sarebbero le seguenti: chi veramente ritrae colui che si ritrae? Si esibisce forse per qualcuno o per un dato pubblico come da un palcoscenico? Chi sarà, insomma, il soggetto che si converte in oggetto? È davvero inconfutabile che il soggetto ritrae o esibisce (ostenta?) sé stesso e non un Altro in cui si sdoppia? E se ritrae sé stesso, sarà un sé stesso come davvero si vede? Come si vedrebbe in uno specchio, voglio dire, o come lui pensa o si arroga di essere?

Se nel corso dell'età medievale la pittura tendeva ad esaurirsi in contenuti sacri, a partire dall'età moderna il suo interesse non ignora l'uomo. Egli, la sua anima, con il pensiero di Marsilio Ficino (*Theologia platonica de immortalitate animarum* [1469-1474]), è ora al centro della conoscenza e della speculazione filosofica. In tale clima culturale l'arte figurativa sviluppa una affollatissima tradizione iconologica centrata sull'autoritratto come indagine volta a cogliere l'essenza di chi si rappresenta. Traendone pochi esemplari, ma senz'altro rappresentativi, si consideri mentalmente il vasto campionario di autoritratti tramandati dal Rinascimento alla modernità. I loro autori sarebbero così numerosi da farci rischiare la dispersività.

Onde eluderla, rivolgiamo allora l'attenzione direttamente a un Dürer. Tra le sue molteplici prove nel genere, eseguite dal 1484 in poi, scegliamo di guardare un celebre autoritratto decisamente idealizzante del 1500. Il pittore ha ancora ventotto anni, ma ciò nonostante sprigiona già, in sintonia con la promozione dell'artefice ad artista proposta ad esempio da Leon Battista Alberti (*De pictura* [1435-1436]), una notevole consapevolezza di sé. Il suo atteggiamento non la nasconde affatto: viso disteso e sguardo sicuro. Nessun tentativo di esprimere o magari fingere un minimo di modestia, di umiltà – virtù evangelica non irrilevante

in un'epoca devota, e peraltro anteriore alla riforma luterana [1517], tant'è che all'arcangelo Gabriele, che secondo il Vangelo di Luca le annunciava il parto di Gesù, Maria rispondeva: «Magnificat anima mea Dominum [...] quia respexit humilitatem ancillae suae». L'eleganza del giovane ritratto, locupletata peraltro da un opulento bavero di pelliccia, implica successo, un alto *status* sociale piuttosto sfoggiato. In alto, a sinistra di chi guarda, il di lui monogramma: la firma, che all'epoca non era proprio protocollare. A destra, formando idealmente dal monogramma attraverso gli occhi come una linea orizzontale, l'iscrizione

ALBERTUS DURERUS NORICUS
IPSUM ME PROPRIJS SIC EFFIN
GEBAM COLORIBUS AETATIS
ANNO XXVIII

– ove il predicato («effingebam») è comunemente tradotto con una voce verbale pressoché divina: “creare” («Io Albrecht Dürer di Norimberga, all'età di ventotto anni, ho creato me stesso a mia immagine con colori appropriati»). Ma non è tutto. Ciò che spicca è la postura: mezza figura frontale, lunghi capelli biondi spioventi ai lati, mano destra appena levata quasi in modalità benedicente. Stando a una suggestione dell'intendenza, essa susciterebbe un paragone – ove sostenuto da una qualche forma di conoscenza diretta o indiretta – con il *Salvator mundi* di Antonello da Messina (1465-1475). Ma in verità il modello sarebbe non raro, tanto è vero che lo propose anche il *Salvator mundi* di Leonardo (1500 circa), replicato poi da qualche suo allievo. Ciò non toglie tuttavia che la scelta di Dürer fosse senz'altro ardita. Egli non commetteva solo il peccato luciferino di orgoglio. Si ammantava di un'aura addirittura divina. Tanto più che dal ciuffo lungo il naso, il mento e l'indice, si potrebbe tracciare una linea verticale, che intersecando idealmente l'orizzontale predetta formerebbe una croce.

O si consideri ancora un conosciutissimo autoritratto di Velásquez. Penso al sé stesso che egli ritrae in una grande tela del 1656 che accende vari interrogativi: *Las Meninas*. È un grande classico tanto complesso quanto illusionistico ove l'autore si rappresenta in basso a sinistra di chi guarda. Il suo atteggiamento è sereno. Semmai meditativo. Ha tavolozza e pennelli nella mano sinistra e il pennello con cui sta lavorando

nella destra. Ed è degno di nota che egli, malgrado la rigida etichetta di corte, si rappresenti in un dipinto celebrativo cui conferisce la massima formalità la presenza dei sovrani, Filippo IV e regina. Posizionati dietro lo specchio di cui si dirà, e dunque invisibili allo spettatore, le loro figure si scorgeranno riflesse in un piccolo specchio sulla parete di fondo. L'immagine di Velásquez intento al lavoro in corso è appena arretrata rispetto al gruppo dell'infanta Margherita e damigelle che sovrasta. Il primo piano è occupato, a sinistra di chi guarda, da una porzione del cavalletto e del dorso della tela su cui l'autore sta dipingendo. Che per quanto ripresa così, si identifica pur sempre con la pittura. Non artigianato: arte. Chi la sta eseguendo guarda innanzi a sé. Non tanto oltre, come sembrò a Foucault (*Les mots et les choses* [1966]), quanto verso uno specchio. Non visibile allo spettatore, ne è chiaramente suggerita la presenza – peraltro imprescindibile. Velásquez, di fronte allo specchio, e dietro il recto della tela, sembra ponderare sul proprio lavoro in costruzione. Forse sull'arte che va creando in guisa di metadiscorso non-verbale – per immagini. L'insieme si riverbera sulla predetta superficie catottrica. L'autore pensa, dicevamo, e traspone il tutto in pittura. Compresa l'immagine di sé stesso. Che se non è che simulacro del simulacro percepibile nello specchio frontale, si deve perciò presumere che duri quanto i corpi reali restano innanzi ad esso, e che come questi sia pertanto evanescente. Suscettibile di dileguarsi del pari che ogni altra parvenza. Allusione alla umana caducità? *Vanitas vanitatum*? Solo che intanto le immagini, pur periture, sono affidate alla eternità dell'arte. Dipinta sul fronte dell'abito del pittore, che nonostante l'abbigliamento prezioso attende al lavoro, è esibita, forse aggiunta in seguito, una croce rossa di grandi proporzioni. È la croce di Santiago, onorificenza prestigiosa conferita da Filippo IV.

Parecchio tempo dopo, nel secolo scorso, non mancò invero qualcuno il cui occhio della mente leggesse in profondità *Las Meninas*. Ne propose una interpretazione attendibile. Tale che non piegasse il quadro a un senso tendenzioso, ma che ne individuasse e rendesse intelligibili aspetti più o meno celati. Era una operazione interpretativa tanto più legittima se un'opera d'arte vive nella dialettica delle ricezioni che si succedono su di essa. Chi la eseguiva era qualcuno di competenza indubbia. Affascinato, pressoché ossessionato dalla scena. Di chi si parla? Di un grande collega di Velásquez, che con lui si confrontò come in

un lungo e intenso corpo a corpo. Fu Pablo Picasso, anch'egli autore geniale di molti autoritratti. In cinquantotto tra pitture e disegni, nel corso di una sola estate, egli, quando la diffusione della fotografia aveva sottratto alla pittura la funzione della fedeltà all'originale, decostruì la predetta tela rifacendola o esaltandone singoli particolari. In quel profluvio di incontri ravvicinati si distingue tra gli altri un disegno con la data originale del 16.8.57. In esso la figura di Velásquez, distinguibile dalla grande croce di Santiago, sovrasta in una proporzione accresciuta di molto e in un primo piano che sovrasta le altre figure. Ma la figura di Velásquez, pur piegata allo stile personale di Picasso, giganteggia anche, sempre in primo piano, in altri quadri. E aggiungo che l'ingrandimento non sembra affatto privo di un significato particolare. Celebra il ruolo dell'artista. Già, ma di quale artista si tratterebbe? Di quale dei due? Certo, nel caso l'artista, il soggetto, non è Velásquez. È Picasso. Che intanto si è convertito anche lui in oggetto. È allora lui che si esalta? Ciò che però non esclude una idea che forse l'altro artista, Velasquez, aveva intuita di sé stesso. Anche lui, magari implicitamente, senza ardire di manifestarla troppo, inibito forse dalla presenza dei sovrani che osservano, anche lui eseguiva una orgogliosa apologia per immagini del grande artista che era e sapeva di essere?

Non si può infine tralasciare Vincent van Gogh, autore compulsivo di autoritratti. Sono numerosissimi. Circa quaranta, la gran parte dei quali concentrata tra il 1886 e il 1889, gli anni più difficili che preludono al suicidio. Nella molteplicità delle immagini egli appare sempre serio, ma mai sereno. Piuttosto malinconico. Nessuna pretesa autocelebrativa li anima. Si coglie semmai come il bisogno di una confessione allo specchio. Esprimono tutti una perenne pulsione – mai appagata del resto, e perciò così inestinguibile – di una introspezione che le lettere al fratello Theo rivelano irriducibile a una analisi meramente intuitiva. Sulla tela (o su altro supporto) si manifestava un'ansia di conoscenza di quel tormentato e vulnerabile sé stesso che il genio, infermo, non ignorava di racchiudere nel proprio seno. Lo avvertiva però qual era in realtà: diviso, frantumato. Le sue sembianze, diciamo le sue maschere, diverse una dall'altra, se pur di poco, non appaiono troppo fedeli. Sono meno fotografiche, meno realistiche che distorsive, volte a esibire l'oggetto in un aspetto strumentalmente dissimile dal naturale. E in ciò lo sfondo assumeva un ruolo determinante. Su di esso appaiono ancor di più le

angosce del soggetto che va oggettivandosi. Colori brillanti che spesso confliggono tra di loro e pennellate roteanti materiche e sovrapposte. Se una conformità è data, essa è tale rispetto all'umore come allo stato di coscienza del soggetto nel momento in cui si ritrae. Fino alle immagini drammatiche che lo mostrano bendato a causa della mutilazione che si inflisse dopo una disputa con Gauguin.

Nell'ultimo Ottocento è così che si percepisce l'annuncio o la promessa di ciò che sarà l'uomo del Novecento, l'uomo contemporaneo. E ora penso proprio all'uomo di Pirandello: sdoppiato, decomposto. Come il bibliotecario ligure. O anche moltiplicato (in «centomila»? di più?) del pari che il figlio dell'usuraio di Richieri, Vitangelo Moscarda, tutto intento alla sua confessione pulviscolare e alla intrinseca scomposizione del suo romanzo (ammesso che si possa dire ancora tale) – forse è il più ardito dell'autore, se non il più accogliente. Ma penso anche, *ça va sans dire*, all'uomo di Svevo, Zeno Cosini, che va ormai disgregandosi nella *Psico-analisi* (titolo dell'ultimo capitolo della *Coscienza di Zeno*). E che con ciò va decostruendo e piegando la forma-romanzo al diario.

Il soggetto si osserva, si scruta. Indaga, specilla. Già. «In interiore homine habitat veritas» ammonì una volta Sant'Agostino (*De vera religione*). L'occhio della mente si arroga allora di penetrare e penetra la dimensione intima del soggetto. La quale – avvertono notoriamente Lavater e la fisiognomica – trasparirebbe dai connotati che ritrae il pittore. Che oggettivandosi, non è che si esibisca. Si rivela a sé stesso, semmai. Dipinge per sé, non già per uno spettatore eventuale. Disvelamento?

VITA POSSIBILE

Sennonché, del pari che un autobiografo, chi esegue un autoritratto mette in scena meno il proprio Io (l'Io empirico) che una propria «vita possibile». O meglio ancora: in un pullulare di autoritratti, quando essi sovrabbondano, si scorgono le varie vite possibili di un Io che sfugge ormai a se stesso, che si elude. O semmai si metamorfizza in un suo Doppio, in un Altro e persino in numerosi Altri, nel momento stesso in cui si fissa in una o più immagini. È allora un Io che si confessa plurale. Si pensi, a un'altezza cronologica non troppo distante dallo stesso Van Gogh, a un fotomontaggio emblematico dello *Zeitgeist* soffiava che all'epoca. Umberto Boccioni, l'autore, scomponeva la propria immagi-

ne, che dunque appariva cinque volte e sempre da punti di vista diversi (titolo significativo: *Io Noi Boccioni*, [1907?]). Il *cogito* cartesiano, l'identità del soggetto che pensa con il soggetto pensato, il soggetto unitario che ha piena coscienza di sé stesso, appare alle spalle. L'Io ha ceduto a una crisi di identità. Si scopre in frantumi

Sussidiaria o comunque compatibile sarà nel 1912, sebbene apparsa solo postuma nelle *Réflexions sur le roman* [1938], quella che Albert Thibaudet, denominò opportunamente «autobiographie du possible». Cosa intendeva egli con ciò? Si capisce subito, intanto, che il suo presupposto era in Leibnitz. Era negli *Essais de Théodicée*, precisamente in quel lungo «apologo» ove i suoi personaggi dialogano tra loro. Ove Pallade mostra a Teodoro il Palazzo dei destini in cui si svolgono le vicende possibili di Sesto Tarquinio.

Potremo tuttavia omettere di trascrivere quel racconto. Interessa piuttosto il pensiero pertinente e per noi essenziale del suo usufruttuario postumo. Che certamente ostile al positivismo declinante, glossò così: «l'autentico romanziere crea i suoi personaggi secondo le direzioni infinite della sua vita possibile: il romanziere fittizio li crea secondo la linea esclusiva della sua vita reale. Il vero romanzo è come un'autobiografia del possibile: la biografia di Sesto Tarquinio di tutti i Sesto Tarquini che nell'apologo che conclude *La Théodicée* di Leibnitz la divinità mostra a Sesto che popolano all'infinito l'infinità dei mondi possibili. Sembra che certi uomini, i creatori della vita, ragguagliano la coscienza di queste vite possibili all'esistenza reale. Se assumono per soggetto della loro opera l'esistenza reale, questa si riduce in cenere, diventa un fantasma nella mano di chi la tratta. Essa ha avuto la sua vita, non ha diritto a un'altra. Il genio del romanzo anima invece il possibile, non fa rivivere il reale».

Se ora volgessimo di nuovo l'attenzione a Proust, e ci affidassimo ancora a lui – a quanto appreso dal suo *Contre Sainte-Beuve*, dico – non sarebbe forse del tutto improprio azzardare, seppure un po' all'ingrosso, che un romanzo, autodiegetico o no, è spesso l'autobiografia di un «autre moi». Magari subconscio o inconscio – diciamo – dal momento che il richiamo del «profondo di noi stessi» evoca nel lettore di Proust una nozione psicanalitica. Talché, se si narra di una vita, quella vita non riguarderà la vita empirica che si vive o si è vissuta, bensì la vita che appunto nell'inconscio si desidera (o si sarebbe desiderato) vivere. Meglio ancora: la vita che si vive non nella realtà, ovvio, ma in ben altro distret-

to. Quale? Nell'immaginario. In un suo scrigno recondito e ignoto alla coscienza. Sarà allora una «vita» che Thibaudet avrebbe preferirebbe dire "possibile". E in quanto tale per nulla fattuale.

Ancora più degna di nota appare un'altra lettera del 3 settembre 1904, destinatario il Villari. Chi scrive – Pirandello, ovvio – attesta una tale immedesimazione con un suo celebre personaggio, da confidare:

mi trovo in tantissime angustie. Non nego che queste, per un sincero umorista, siano la manna [...]. Sarebbe veramente piacevole, se Il fu Mattia Pascal [...] uscisse con questo frontespizio:

Il fu Mattia Pascal
Romanzo
del
Fu Luigi Pirandello

figurati quanti elogi, la critica, e come andrebbe a ruba il volume!...

Uno studioso che allo scrittore di Girgenti ha riservato una parte cospicua del suo lavoro, Nino Borsellino, avverte inoltre che una imperiosa istanza enunciata alla prima persona appartiene sì a Mattia Pascal, fuggitivo di e da Miragno – la cittadina ligure ove risiedeva – salvo che in una pagina dell'autografo del romanzo quella istanza fatidica compare sottoscritta dallo stesso autore empirico. Di quale istanza si trattava? Molto sintomatica, era precisamente la seguente: «Io, insomma, dovevo vivere, vivere, vivere».

Ed ecco ora ciò che seduce davvero. E sorprende. Proprio accanto a tale enunciato, di mano del titolare anagrafico del romanzo, si legge: «Luigi Pirandello». Firma autografa. Il cui valore è di confessione flagrante. Il mittente avvocava a sé l'enunciato e l'enunciazione dell'«autre moi» finzionale come la di lui «vita possibile». Vita immaginaria, si capisce. Affiorava improvvisa come un fulmine da recessi oscuri e forse ignoti pure al soggetto reale che li covava in seno. E ne suscitava una intuizione pur caduca. Era un po' come replicare, *mutatis* ovviamente *mutandis*, una provocazione che la vulgata attribuisce a Flaubert. Autore di *Madame Bovary*. *Mœurs de province*, celebrato romanzo del 1856, egli avrebbe sentenziato: «Madame Bovary c'est moi». Orbene: una sen-

tenza siffatta, autentica o apocrifa che sia, quando Pirandello sottoscrive la predetta confessione del fuggiasco, sembra forse voler intendere: *Monsieur Pascal c'est moi?*

Non diversamente, a proposito dei *Sei personaggi*, potrebbe Pirandello arrogarsi di essere il Padre? Il personaggio che ivi discute e polemizza? Lasciamo stare un punto nevralgico e pertrattato – la questione dell'incesto, ammesso che fosse proprio tale (vi accenneremo oltre). Leggiamo piuttosto l'arringa che il Padre rivolge al Capocomico della «commedia da fare»:

Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede uno ma non è vero: è tanti, signore, tanti, secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: uno con questo, uno con quello – diversissimi! E con l'illusione, intanto, d'essere sempre uno per tutti e sempre quest'uno che ci crediamo in ogni nostro atto. Non è vero! Non è vero!

Si tratta della medesima tematica svolta da *Uno, nessuno e centomila*. Potrebbe allora il Nostro arrogarsi di identificarsi anche con il narratore autodiegetico ivi operativo? Cioè di essere sempre lui Vitangelo Moscarda detto Gengè, protagonista di quel romanzo? Potrebbe infine rivendicare anche ora: *Gengè c'est moi?* Trasceso in via preliminare ogni combacio rozzamente empirico, resta qualche domanda: si tratterebbe della ricerca, consapevole o no, o invece della elusione in radice di una specifica identità – semmai mancante prima che perduta? Possiamo dunque parlare di scomparsa del *cogito*?

Penso semmai a un Derida, filosofo cui la cultura psicanalitica non era estranea. In un documentario filmico di Safaa Fathy visionabile sul web, *D'ailleurs, Derrida* [1999], il protagonista osservava: «il fantasma identitario nasce dall'inesistenza dell'io. Se l'io esistesse non lo cercheremmo, non scriveremmo. Se dunque si scrivono autobiografie è perché siamo mossi dal *desiderio* e dal *fantasma* di questo incontro con un io che sia alla fine ciò che è [...]. Se riuscissi a identificare questa identità in maniera certa, naturalmente io non scriverei più. Non firmerei più, non traccerei più e, in un certo modo, non vivrei più». Parole che indulgono magari a sirene sofistiche. E sopraggiunte peraltro al termine di una stagione declinante se non proprio estinta. Nessuno lo nega. Ma che nondimeno sembrano nel caso abbastanza pertinenti.

FINZIONI

Il presente discorso riuscirebbe però difettivo qualora tralasciasse di eccepire una verità banale. Nota a tutti. I romanzi in questione sono, del pari che ogni manufatto congenere, nient'altro che *fiction*. Raccontano vicende puramente immaginarie. Verosimili? Ma se tali, sarà il caso di menzionare qualcuno la cui pratica in proposito, accompagnata da meditazioni profonde, vale a conferirgli una autorità indiscussa. Alludo al Manzoni. E vi alludo per ricordare che la sua *Lettera sul Romanticismo* contestava al verosimile delle «opere di immaginazione» l'imputazione di «falso». Una verità intuitiva. E stando ad essa le vicende di Mattia Pascal non cesserebbero di essere immaginarie solo perché Pirandello ne assicura la verosimiglianza evocando un fatto di cronaca – l'errato riconoscimento di un cadavere (*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* [1921]). Come quelle della sventurata Emma Bovary, sono vicende che sebbene verosimili, avrebbero comunque poco o nulla da spartire con la vita reale. Nemmeno con la vita di chi le ha raccontate. Sicché, se nel *Pascal* come in un qualunque altro romanzo dello stesso autore sono ravvisabili impronte autobiografiche, queste le avrà incise meno l'autore anagrafico che il suo «autre moi». E d'altra parte, se posso avvalermi di un teste professionalmente motivato, è notorio che un romanziere e insieme saggista come Jean Thibaut, per dire, avvalorando *ex ante* quanto qui sostengo, pubblicò su «Tel Quel», magari generalizzando, un bell'articolo intitolato *Le roman comme autobiographie* [1968].

Eppure è vero che in tutto Pirandello, perfino nei saggi, benché la sua vita vissuta vi sia evocata appena e frugalmente, gorgogliano vari scorci autobiografici. Come si conciliano allora con l'attitudine contraria di cui si è or ora detto? Di massima gli scorci sono mascherati e indiretti. Di chi si parla surrettiziamente, ad esempio, quando *Un critico fantastico* (poi in *Arte e scienza*) conclude con le parole seguenti?

Vi sono scrittori schiavi del tempo che pensano cioè e sentono e scrivono come il tempo vuole, ed hanno fortuna, e qualche volta anche gloria ed altissimi onori; e vi sono scrittori che pur vivendo oscuri, solitarii e sdegnosi, lavorando nell'ombra con la tenace e vigile pazienza dei forti, ribelli segretamente a tutte le tirannie del tempo, alle idee comuni, che formano l'atmosfera morale e intellettuale di esso, lo vincono con l'opera loro, anche quando sembra che ne rimangano schiacciati.

L'oggetto della considerazione è di nuovo Alberto Cantoni. Ma chi guardi in controluce il frammento trascritto, ravviserà in filigrana una proiezione ideale dell'autore. Che all'epoca di *Arte e scienza* [1908], sebbene più che quarantenne e titolare non banale di novelle e romanzi (tra i quali mi limito a rammentare *L'esclusa* [1901] e il *Pascal* [1904]), era ancora molto lontano dalla «fortuna» che forse pensava di meritare (la raggiungerà tardivamente, a quasi sessant'anni, solo con i *Sei personaggi* [1921-1925]). Sicché si può comprendere se egli, «lavorando nell'ombra» e senza adeguati riconoscimenti del proprio genio, scrivendo di altri, sotto sotto si arrogava di appartenere di diritto ai suddetti «forti» che «con l'opera loro» sono abilitati a vincere i vincoli del «tempo».

Non senza qualche esitazione guardo poi, datate forse 1935, alle *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*. Progetto di un romanzo, si badi, e non, come potrebbe apparire, di un'autobiografia. Ma perché dicevo che esito? Nei relativi appunti noti, pochi e disorganici, spiccano sì tracce autobiografiche, certo, ma troppo esigue per poterne congetturare qualcosa di irrefutabile. Il soggetto della enunciazione, mimetizzato in un narratore anonimo, informa: «Una notte di giugno caddi sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni affacciata agli orli d'un altipiano d'argille azzurre sul mare africano». E l'anagrafe attesta che Pirandello nacque appunto in quella campagna, nella casa di famiglia sita in località «Caos», proprio in giugno. Il 28. L'Io che parla e l'Io di cui esso parla è dunque l'autore reale? È l'Io di Pirandello? Oppure è l'Io del narratore anonimo? Sempre che i due siano uno. Anzi: no. Uno che s'è sdoppiato almeno in due, semmai.

Non a caso in un'intervista uscita sul «Tevere» del 7-8 ottobre 1936 (siglata E. C.) lo stesso intervistato mette le mani avanti e a scanso di equivoci, sulle proprie *Informazioni*, avverte: «Non sarà un romanzo autobiografico». E allora? Cosa concludere? Possiamo attenerci a una confessione così perentoria? L'interlocutore, forse Ermanno Contini, una sua risposta la offre. Interviene proponendo per quel nuovo romanzo ancora da scrivere un contrassegno che apparirà subito congruo. Che è fondato e pertinente. Scrive che si tratta di un'«autobiografia immaginaria». La quale allora, se proprio è tale, si capisce se trascende e trasvaluta eventi e casi dell'autore empirico, la di lui realtà concreta. Proietta anzi l'uno e l'altra in un orizzonte ben più ampio – ancorché meno palpabile. Un orizzonte immaginario appunto. Una «vita possi-

bile» – come preferirebbe Thibaudet. E in essa s'iscrive anche la sempre bramata verità ideale. La quale, del pari che il simbolo come lo intese Goethe (in *Maximen und Reflexionen*), assume il particolare astraendone e conferendogli, ma senza pensarci, il significato universale cui l'umorista dichiara di ambire.

Ma ecco ancora una novella preziosa ai fini della nostra argomentazione: *Personaggi*. Due parole in merito. Pubblicata sul «Ventesimo» del 30 giugno 1906, restò esclusa dal *corpus* delle *Novelle per un anno* – forse per consonanza con qualche altra raccolta, con *La tragedia d'un personaggio* [1911]. Tant'è: «È mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle» è in quest'ultimo caso l'*incipit* del narratore autodiegetico. «Oggi, udienza» attacca da parte sua il narratore omologo di *Personaggi*. «Ricevo» informa «dalle ore 9 alle 12, nel mio studio, i signori personaggi delle mie future novelle». Una folla di «ombre» accorre. Allucinazioni? Spiriti? Simili a quelli di cui parlava il menzionato Binet? Già. Spiriti. Fantasmi. Ma dell'immaginario.

Non a caso, allora, essi sono introdotti da una «servetta». E si badi: la sua funzione è accusata da un nome – guarda caso – adeguato ai sopravvenienti: Fantasia (ne celebrerà poi l'epifania la *Prefazione a Sei personaggi* [1925]). Non ancora personaggi realizzati, e perciò «ombre» incorporee, meri ectoplasmi, gli intrusi aspirano tutti a entrare in qualche racconto. La confidenza del narratore non è affatto inaudita. È riconoscibile in essa la memoria di una lettera del 1904 (trascritta nel *Pirandello* di Giudice): «resterei dalla mattina alla sera qua nel mio scrittojo, al servizio dei personaggi delle mie narrazioni, che mi fan ressa intorno» confidava a un amico il mittente – Pirandello, e non una sua creatura. «Ciascuno vorrebbe assumer vita prima dell'altro» aggiunge. Hanno tutti una particolar miseria da far conoscere».

IL CONCORSO DELLA TEOSOFIA

Suscitate dall'immaginario, straniare da ogni fabula, autonome e semoventi, le «ombre» istigano il ricordo dei «personaggi» che Luigi Capuana, mentore generoso del più giovane collega, aveva rubricati in *Spiritismo?* come «allucinazioni». Nella suddetta novella del di lui tributario si fa intanto avanti un certo Leandro Scoto. Si professa dottore in scienze fisiche e matematiche. Ha con sé in edizione originale

The Astral Plane [1895] di un certo Charles Webster Leadbeater. Chi era costui? Estraneo al firmamento letterario, era un teosofo infrasecolare ben noto all'autore empirico.

Amateur di cultura medianica, Pirandello aveva infatti letto per certo la traduzione francese del libro appena menzionato (*Le Plan Astral. Premier degré du Monde invisible, d'après la Théosophie* [1899]). Il sé-dicente dottore, che confida in un racconto su di sé, onde motivare le proprie aspettative, ne traduce a braccio un brano. È il seguente:

Abbiamo detto che l'essenza *elementale* che ne circonda da ogni parte è singolarmente soggetta, in tutte le sue varietà, all'azione del pensiero umano. Abbiamo descritto ciò che produce su essa il passaggio del minimo pensiero errante, cioè a dire la formazione subitanea d'una nubecola diafana, dalle forme di continuo mobili e cangianti. Ora diremo ciò che avviene allorché lo spirito umano esprime positivamente un pensiero o un desiderio ben netto. Il pensiero assume essenza plastica, si tuffa per così dire in essa e vi si modera istantaneamente sotto forma d'un essere vivente, che ha un'apparenza che prende qualità dal pensiero stesso, e quest'essere, appena formato, non è più per nulla sotto il controllo del suo creatore, ma gode d'una vita propria la cui durata è relativa all'intensità del pensiero e del desiderio che l'hanno generato: dura, infatti, a seconda della forza del pensiero che ne tiene aggruppate le parti.

La traduzione di Leandro Scoto, che peraltro, si sarà capito, l'ha eseguita Pirandello dal francese, riflette in verità il suo proprio pensiero. Non è che la rappresentazione allegorica della genesi dei personaggi di finzione. E a testimonianza di ciò ci permettiamo di rinviare a un frammento già trascritto di *Scienza e critica estetica* (vd. *supra*, *L'autre moi*).

Ma a proposito del «personaggio» possiamo chiedere soccorso anche alla Prefazione ai *Sei* (scritta nel '25 insieme con Stefano Pirandello ma uscita sotto il nome del padre). Essa parla infatti di un «fantasma» – qualcosa di simile alle essenze di Leandro Scoto – intendendo con ciò la «creatura d'arte» in quanto sostanza spirituale. E sui personaggi, i *Sei* della commedia, si legge:

coglievano certi momenti della mia giornata per riaffacciarsi a me nella solitudine del mio studio, e or l'uno or l'altro, ora due insieme, venivano a tentarmi, [...]. Per un momento io mi lasciavo vincere; e bastava ogni volta questo mio condescendere, questo lasciarmi prendere per un po', perché essi ne traessero un nuovo profitto di vita, un accrescimento d'evidenza [...].

Quest'ultimo lacerto non nomina né gli spiriti né i fantasmi. Lascia però trasparire il ricordo degli «esseri viventi» di cui parlava il Leadbeater: gli abitanti invisibili dell'«essenza plastica» che «per attinger forza e accrescimento di vita», promuovono la «ripetizione» del pensiero o del desiderio, fino a ossessionare chi li aveva concepiti.

D'altra parte, se facciamo un passo indietro, possiamo prendere atto di una breve considerazione di Mattia Pascal sopra lo stesso «libro» di Scoto:

Ho letto però nel medesimo libro che, quando i pensieri e i desideri nostri non riguardino più noi stessi ma s'indirizzino altrui, gli esseri che ne risultano vanno al lor destino, come saette, ad esercitare quel potere di cui gli abbiamo investiti, rafforzato per giunta da quella tremenda ripetizione, a cui ho accennato più su, suggerita da loro stessi per il desiderio istintivo di prolungar la vita».

Nihil novi sub sole allora? Non è ancora tutto. La Prefazione, a sua volta, amplia e rende esplicito un discorso della Figliastra dei *Sei*. Fin dalla redazione del '21 lei confessava al Capocomico che per ottenere dall'Autore la commedia agognata, si era insinuata anche lei nello «scrittojo», manifestazione sensibile di un palcoscenico mentale:

anch'io, anch'io, per tentarlo, tante volte, nella malinconia di quel suo scrittojo, all'ora del crepuscolo, quand'egli, abbandonato su una poltrona, non sapeva risolversi a girar la chiavetta della luce e lasciava che l'ombra gl'invadesse la stanza e che quell'ombra brulicasse di noi, che andavamo a tentarlo...

E come tentare se non suggerendo la «ripetizione»? E a qual fine, se non per trarne un «profitto di vita»? La fonte teosofica del discorso è insomma dissimulata, ma non meno immanente.

Sia chiaro però. Non che Pirandello prendesse alla lettera le superstizioni teosofiche. Tant'è che un suo articolo pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» del 24 dicembre 1905, a parte il suo tono ironico, appare perplesso sui «cosiddetti studi psichici» fino a protestare:

Questi fantasmi, che si rivelano da un pezzo in qua con inquietante frequenza, cominciano a disturbarci un po' troppo, e bisognerebbe forse trovare il mezzo di far loro intendere una buona volta che noi siamo gente affaccendata, gente che ha da attendere a cose molto serie e più consistenti.

Basterà ad avvolgere i «fantasmi» in una nuvola di scetticismo? È vero semmai che tra Otto e Novecento essi ebbero largo credito (interessarono perfino un positivista esagerato come Lombroso, per dire). Ma sebbene l'autore possa apparire talvolta oscillante, incuriosito, o come attratto, resta che la rappresentazione del dottor Scoto è in sostanza figurale. E forse non è un caso se il narratore autodiegetico, *l'autre moi* dell'autore, incredulo, possa reagire. Ne prende le distanze. Anche se non disdegna di manifestare un interesse magari blando per il discorso del dottore. Tant'è che non lo estromette. Non subito almeno. Può anche interloquire onde giustificare la propria renitenza. «Ho già messo un teosofo in un mio romanzo, e basta» eccepisce. E quindi aggiunge: «So io quanto ho dovuto faticare per non farlo parere noioso!» Se l'allusione è ora a un personaggio del *Pascal*, ad Anselmo Paleari, vero cultore di teosofia e sedute spiritiche, il narratore finzionale, con un complicato gioco di specchi e continuo scambio di ruoli, sembra ora identificarsi platealmente con l'autore reale che lo ha creato come un proprio Altro. Come un suo Doppio. Cede allora Pirandello all'autobiografia?

La risposta è intuibile. La narrazione di *Personaggi* non è che *ficton* – ribadisco. Il narratore presenta magari qualche coincidenza con l'autore empirico, ma non che cessi perciò di essere finzionale. I due hanno statuti distinti. A riprendere la formula del menzionato E. C., quindi, ammesso che si possa parlare di autobiografia, questa non potrà essere altro che un'«autobiografia immaginaria». Autobiografia di una «vita possibile». Ove l'autore si converte in narratore. In *homo fictus* – diciamo – usando la formula di un acuto scrittore di talento, Forster (*Aspects of the Novel* [1927]). Non era appunto questo, del resto, il processo che Pirandello ascrisse una volta a Maupassant? In *Illustratori, attori e traduttori* (in *Arte e scienza*) si legge infatti:

Ricordo in *Notre Cœur* del Maupassant il romanziere Lamarthe: 'armé d'un œil qui cueillait les images, les attitudes et les gestes avec la précision d'un appareil photographique'.

Sotto il personaggio Lamarthe si nascondeva in quel romanzo lo stesso Maupassant, a cui – com'è noto – il Flaubert aveva dato per ricetta questa massima: – 'Ben guardare!' – in cui, a suo credere, consisteva la salute dell'arte. – Va' a far due passi, e mi riferirai in cento righe ciò che avrai veduto.

LA FIGURA ESEMPLARE

Ma riconducendo il discorso al proprio centro, si pensi a quanto si legge in un articolo uscito nel «Momento» del 13 maggio 1905 sotto l'occhiello di *Centenari d'arte* e a titolo *L'umorismo di Cervantes*. L'oggetto era l'eroe dell'*Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, e la tesi che egli sarebbe frutto delle sofferenze del suo autore. Combattente a Lepanto e alle Azzorre, schiavo in Algeri, mutilato di una mano e relegato a umili mansioni, egli fu addirittura scomunicato e imprigionato in un carcere della Mancha. E proprio lì, è il commento, proprio in quel luogo concrescerebbe il grande archetipo dell'umorismo come del romanzo moderno. Ma «era già nato prima il vero Don Quijote» si legge subito dopo. Dove? Quando? In «Alcalà de Henàres nell'anno 1547». Luogo e data di nascita non dell'Hidalgo, ma dello stesso Cervantes. È allora lui stesso il proprio personaggio? E quest'ultimo chi è? Un suo Doppio?

Vero è che l'attenzione era orientata sul personaggio meno che sul suo autore. L'uno e l'altro apparivano tuttavia continuamente identificati e separati. Talché, alla luce di quanto detto, la genesi del *Quijote* avrà anch'essa il senso argomentato sopra. Se insomma quel capolavoro è autobiografico, l'autobiografia è immaginaria. L'articolo suddetto suggeriva del resto di avventurarsi nell'insidioso labirinto di specchi in cui si aggira un Io scomponibile avvalendosi però «dell'autore stesso e della storia della sua vita per dimostrare la vera ragione del libro e quella, più profonda, dell'umorismo». Purché quest'ultimo, affermerà qualche anno dopo il manifesto, sia inteso come volle intenderlo Giordano Bruno nel *Candelaio*: «*In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*» – esergo «che pare il motto dello stesso umorismo».

In seguito l'autore trasferirà pur con varianti l'endocarpo di quell'articolo nel suo 'manifesto', che sull'autobiografismo immaginario del *Don Quijote* impegnerà invero varie pagine. E dalle stesse basterà trascrivere solo un paio di svelte porzioni, ma le più significative:

Non aveva dunque bisogno d'andarlo a cercar lontano, nella leggenda, l'eroe, cavaliere della fede e della giustizia: lo aveva presente in sé. E quest'eroe combatte a Lepanto; quest'eroe tien testa per cinque anni, schiavo in Algeri, ad Hassan, il feroce re berbero; quest'eroe combatte in tre altre campagne per il suo re contro a Francesi e Inglesi. [...] Ma come si spiegherebbe altrimenti la profonda amarezza che è come

l'ombra seguace d'ogni passo, d'ogni atto ridicolo, d'ogni folle impresa di quel povero gentiluomo della Mancha? È il sentimento di pena che ispira l'immagine stessa dell'autore, quando, materiata com'è del dolore di lui, si vuole ridicola. E si vuole così, perché la riflessione, frutto d'amarissima esperienza, ha suggerito all'autore il sentimento del contrario, per cui riconosce il suo torto e vuol punirsi con la derisione che gli altri faranno di lui.

Appunto specchiandosi nel «gentiluomo della Mancha», ravvisando in lui sé stesso, Miguel de Cervantes avrebbe scritto il suo grande romanzo. Ipostasi di umorismo, inaugurazione della modernità letteraria, era esso, ed è, un'autobiografia mascherata. Insomma: *don Quijote c'est moi* – potrebbe senz'altro reclamare il suo autore. Salvo che anche tale autobiografia sarà l'autobiografia immaginaria di un «altre moi».

Discutendo di Cervantes, della «amarissima esperienza» che subì, Pirandello svela intanto il dispositivo con cui si converte in Mattia Pascal, in Vitangelo Moscarda, ecc. ecc. Attraverso quella che, pur alterandola, accredita come «essenza della sua vita», egli, come replicando il mistero dell'eucarestia, si transustanzia misticamente nei personaggi che mette in scena. Ivi compreso il Padre dei celebri *Sei* – come si è desunto sopra. In proposito non va tralasciata un'altra coincidenza sintomatica – e non importa affatto se fortuita o no. Sono noti i sospetti di una pulsione incestuosa, magari repressa, che la moglie inferma dell'autore nutriva su di lui. Davvero ne segnarono la vita (insieme con quella della loro figlia Lietta) tanto profondamente da macularne la «commedia da fare»? Certo è che il rapporto in figura incestuoso che incombe nella *pièce* tra il Padre e la Figliastro (che non ne è figlia genetica) è sospeso dall'improvviso intervento della Madre di lei. Un *transfert*?

Tutto ciò prefigura forse *Le Bovarysme*. Sotto tale epigrafe fu rubricata da Jules de Gaultier nella «Revue Blanche» [1902] la tendenza a immedesimarsi, a sublimarsi, a esaltarsi nell'immaginario. Meglio: nel sovra-mondo secreto dall'arte letteraria. Il riferimento era ovviamente a uno specimen insigne, alla inonorata Emma, la modesta e pur sognante adultera che magnificamente troneggia pur con i suoi peccati nel romanzo eponimico di Flaubert. Ma si pensi altresì a ciò che secerne un altro immaginario. Ancora il sovra-mondo creato dall'arte di un più recente romanzo. È *Il fu Mattia Pascal* «del fu Luigi Pirandello». Il quale potrebbe allora pretendere: *Monsieur Pascal c'est moi*.

IL VEGGENTE

Seppure *a-posteriori*, cosa replicherebbe Mattia Pascal, se potesse, a tale appropriazione d'identità – per lui un esproprio? Lavoriamo un po' di fantasia e fingiamoci per una volta dentro una favola. Dalle labbra del bibliotecario, dalle sue letture – agevoli per chi viveva tra i libri – dai ricordi delle stesse, supponiamo che affiori una formula folgorante. A-grammaticale. Ma non perciò priva di senso. È di un geniale poeta francese – sé-dicente «voyant». Un attentato flagrante al soggetto ontologico, al *cogito* cartesiano. Che formula? «Je est un autre». Arthur Rimbaud dixit. Lettera del 15 maggio 1871 a Paul Demeny. A tal cospetto, una interpretazione vertiginosa di Jacques Lacan inviterebbe a riflettere (*Le séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* [1978]). Quell'enunciato incongruo, così enigmatico, non sintetizzerebbe un rispecchiamento dell'Io in un Altro. Direbbe di più. Direbbe: Io è un estraneo. E abita un soggetto senza più identità. Deflagrato. Magari in «centomila». Che vorrebbe dire poi che lui è «nessuno» – posto che l'identità non tollera che il Sé. L'identico appunto. E non un Altro. Che è l'«*inconnu*». L'inconscio. Ad esso accede il veggente. E il veggente è il Poeta. «Car il arrive à l'*inconnu*» appunto. Come? «Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous le sens*».

Il celebre aforisma di Rimbaud, spesso ripetuto, proietta chi lo legge verso un ritratto di Pirandello. Duplice, è un fotomontaggio che risalirebbe al conferimento del Premio Nobel. È notissimo. Accidentale forse. Ma che comunque, intenzionale o no, va oltre il gioco che forse voleva essere. Pirandello, in età avanzata, compare nel suo studio di via Bosio in Roma. Siede su di uno sgabello intento alla macchina da scrivere. È adagiata sopra un tavolino basso accanto alla scrivania. Sul foglio – verremo poi a sapere – è scritta più volte una parola: «pagliacciata». Alla sua destra compare, leggermente arretrata, un'altra figura. È dello stesso Pirandello. Appunto un Altro che guarda e detta. L'Altro che dimorava dentro l'Io di lui?



ANNA CERBO

Università di Napoli L'Orientale
acerbo@unior.it

FRA DANTE E NEZAMI: LA *COMEDIA DELLE NINFE* FIORENTINE DI BOCCACCIO

Dopo una ricca esperienza umana, sociale e culturale, nell'inverno 1340-1341 Giovanni Boccaccio lasciava Napoli e ritornava Firenze. Il soggiorno napoletano, frequentando illustri maestri come Cino da Pistoia, Paolo da Perugia, Andalò del Negro, Pietro Piccolo da Monteforte, Giovanni Barrili, l'agostiniano Dionigi da Borgo Sansepolcro, aveva appagato le sue curiosità culturali e incoraggiato le sue scelte letterarie, muovendosi tra poesia, mitologia, astrologia e narrazione epico-amorosa. Da una città viva e mondana dove aveva vissuto le prime esperienze sentimentali, dalla corte angioina in cui si era bene inserito, a malincuore ritornava a Firenze, una città comunale caotica in quegli anni, caratterizzata da disordine e da lotte interne che la crisi economica andava alimentando. Si trattò di un rientro poco felice, come si legge alla fine della *Comedia delle ninfe fiorentine* (XLIX, 94-100).

Eppure Boccaccio reagisce con una nuova e intensa attività letteraria, a cominciare proprio dalla *Comedia delle ninfe fiorentine* (1341-1342), con la quale si accosta all'ambiente fiorentino e alle tematiche della letteratura toscana, in particolare ai modelli della letteratura dantesca. Il *Ninfale d'Ameto* è infatti un prosimetro come la *Vita nuova* di Dante; e i componimenti in versi presenti sono in terzine dantesche. Il motivo centrale dell'opera risale alla poetica dello Stilnovo, tutto fondato sull'amore che nobilita e purifica, elaborato attraverso la riscrittura del mito di Atteone¹. Al pari della *Vita nuova*, la *Comedia* racconta un'esperien-

¹ Rimando al mio libro, *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*, nuova edizione riveduta e ampliata, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 29 ss. Cfr. anche A. Gagliardi, *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, in Idem, *Giovanni Boccaccio poeta filosofo averroista*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, pp. 73-129.

za di trasformazione interiore avviata e realizzata per opera dell'amore². Al pari di Dante, Ameto considera retroattivamente il significato dell'avventura vissuta, la forza purificatrice di quell'amore. La presenza dantesca, individuabile già nel titolo dell'opera, è forte soprattutto a livello ideologico: l'amore è un'esperienza che sublima, atta a condurre alla felicità, liberando dalle passioni, e alla contemplazione del trascendente. Conoscenza intellettuale, liberazione dal peccato e crescita etico-spirituale si realizzano attraverso un unico processo di perfezione.

La rielaborazione dei modelli dello Stilnovo fiorentino è quanto mai originale, come accade sempre nelle opere di Boccaccio, essendo un audace sperimentatore dei generi letterari e un abile innovatore dei modelli letterari della tradizione e della letteratura a lui più vicina del Duecento-Trecento. Inoltre la fantasia creativa del Certaldese si è formata a Napoli sulla copiosa produzione di Ovidio e di Apuleio.

Sostanzialmente, sul modello della *Vita nuova* di Dante, Ameto, rozzo pastore, «ne' boschi nato e nutricato», vive un'esperienza d'amore che lo eleva e lo purifica, lo innalza alla piena umanità fino all'esperienza della felicità spirituale e alla contemplazione divina. Ma la novità dell'opera boccacciana si manifesta già nella combinazione dei generi: dell'egloga pastorale, del poemetto allegorico e della novella, e poi nella struttura ideologica del nuovo mito di Atteone pensato da Boccaccio.

All'interno dell'opera è la sezione novellistica ad occupare un posto importante, alimentata dalla trattatistica d'amore, alla quale Boccaccio si era rifatto prima nelle "questioni d'amore" del *Filocolo* e si rifarà successivamente nel *Decameron*. Ma nella parte in cui le sette ninfe, ripetendo lo schema delle "questioni d'amore", una per volta raccontano ad Ameto la storia dei propri amori, mi pare molto forte la suggestione del libro *Le sette principesse* di Nezami di Ganjè³, famoso poeta persiano

² Cfr. pure quanto Boccaccio scrive a proposito della storia di Ameto nell'*Amorosa visione*, XLI, vv. 35-36: «veniva quella Lia che trasse Ameto / dal volgar uso dell'umana gente». Sulla *Comedia delle ninfe fiorentine* molto utili sono le pagine di L. Surdich, *Boccaccio*, Bari, Laterza, 2001, pp. 58-67.

³ Nezami, *Le sette principesse*, a cura di A. Bausani, Rizzoli-BUR, Milano 1996 (prima ed. 1982). La bellissima traduzione dell'islamista Alessandro Bausani fu salutata da Italo Calvino con parole di grande ammirazione: «La traduzione di Bausani, le note, l'introduzione ci danno qualcosa di più dell'illusione di capire che cosa questo libro è, e d'assaporarne gli incanti poetici». Bello e interessante è il saggio di Calvino, *Le sette principesse di Nezami*, pubblicato in «La Repubblica», 8 aprile 1982, poi in I. Calvino, *Perché leggere*

del Medioevo, vissuto dal 1141 al 1204 nell'attuale Azerbaigian, particolarmente sensibile – come Boccaccio – al fascino delle donne belle e intelligenti⁴.

E non ci appare strano, se consideriamo che l'influenza della novellistica orientale, attraverso l'oralità, è massiccia nel *Decameron* – e non solo delle *Mille e una notte* –; basterà prendere in considerazione la presenza della novellistica indiana e persiana in molte novelle boccacciane⁵. E, proprio nel *Decameron*, II, 7, la novella di Alatiel, con le sue numerose e sterili avventure d'amore, che non lasciano traccia alcuna su chi le vive⁶, mi sembra una parodia dell'affascinante opera di Nezami: *Le sette principesse*. Fin dal *Filocolo* il Certaldese è attratto dal nucleo tematico: amore, viaggio e *quête* più o meno ricca di avventure, proprio della poesia persiana medievale⁷.

Nel libro *Le sette principesse*, lo scrittore persiano racconta che un giorno, mentre si aggirava nel Khavarnaq, Bahram scorre una stanza chiusa, che non aveva mai visto. Quando l'ebbe aperta, vide uno scrigno di tesori, vide le effigi di sette principesse, splendidamente dipinte, e insieme un ritratto che era il proprio ritratto. Subito Bahram si innamorò delle belle principesse e, da quel momento, fece costruire sette padiglioni, ognuno dei quali aveva un colore dei sette pianeti, dove incontrava ciascuna principessa, ognuna vestita dei colori del proprio pianeta.

i classici, Milano, Mondadori, 2009, pp. 54-61. Su Nezami cfr. anche Johann Christoph Buerger (Università di Berna), *Nizami, grande poeta e umanista persiano del XII-XIII secolo* (trad. it. dal testo originale in tedesco <http://archivindomed.altervista.org/alterpages/files/nizam.pdf>).

⁴ Pensiamo alla bella armena Shīrīn nel secondo poema *Khosrov-Shīrīn* del quintetto *Cinque Tesori*, per la forza psicologica e drammatica del suo carattere; oppure alla più popolare Leilā nel terzo poema (*Leilā e Majnūm*).

⁵ Basterà scorrere le *Note* dell'edizione critica a cura di Vittore Branca, *Tutte le Opere di G. Boccaccio*, vol. IV, Mondadori, Milano 1976, per averne un'idea.

⁶ Sulla novella di Alatiel cfr. il saggio di C. Segre, *Comicità strutturale nella novella di Alatiel*, in Idem, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 145-160, e quello di M. Picone, *Il romanzo di Alatiel*, «Studi sul Boccaccio», XXIII, (1995), pp. 197-217. Cfr. pure il libro di M. Baratto, *Realtà e stile nel Decameron*, Neri Pozza, Vicenza 1974, pp. 96 ss. A Baratto non sfugge il fascino orientale della novella le cui vicende, ripetitive e monotone, si svolgono nel Mediterraneo. È uno schema in forma moltiplicata e interrotta, tipico della fiaba di iniziazione orientale.

⁷ J. C. Buerger, *Il discorso è nave, il significato un mare. Saggi sull'amore e il viaggio nella poesia persiana medievale*, Roma, Carocci, 2006. Si rimanda pure al saggio di C. S. Lewis, *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, Torino, Einaudi, 1969.

Anche la *Comedia delle ninfe fiorentine* introduce il pastore Ameto mentre, errando nel bosco della vicina Firenze, tra l'Arno e il Mugnone, e giocando con i suoi cani, ode la graziosa voce di una ninfa, Lia, che canta una canzone che egli non ha mai udito. Ne resta incantato e si avvia nella direzione di provenienza della voce. E così resta catturato non solo dal canto ma dalla bellezza di sette ninfe, tanto che non riesce a rinunciare più al loro incontro.

Ad ognuna delle sette principesse sposate il re Bahram assegna un padiglione di un colore diverso; con ognuna di loro trascorre una notte della settimana. Si intrattiene nei loro appartamenti e si lascia vezzeggiare, ma non si limita al godimento dei piaceri fisici che ciascuna sposa può offrirgli: esprime anche il desiderio di un intrattenimento culturale e spirituale. Così ognuna delle sue spose diventa un'esperta narratrice, e si impegna a dargli piacere con l'*arte del raccontare*, oltre che con la propria abilità amatoria. Ecco che un nucleo di sette straordinari racconti viene ad inserirsi nella trama principale del libro.

Non diversamente accade nella *Comedia* dove le sette ninfe raccontano ad Ameto ciascuna una propria storia in cui Ameto si rispecchia⁸. Le ninfe diventano narratrici come le principesse. E in entrambe le opere le micro-narrazioni creano un nucleo narrativo compatto e unitario, rinviando sempre allo stesso protagonista: al re Bahram nel libro *Le sette principesse*, e ad Ameto nella *Comedia delle ninfe fiorentine*. Nelle due opere i protagonisti rivivono, nei racconti, la loro esperienza sublime, non comune: l'esperienza del raccontare come strumento educativo e formativo per la trasformazione del personaggio.

Altro elemento comune è che i racconti delle ninfe, come i racconti delle principesse, non restano isolati, ma si inquadrano nel disegno morale e allegorico di Boccaccio, come nel complesso, artificioso e prodigioso impianto di Nezami, in cui risultano fondamentali altresì i motivi del destino umano e del destino cosmico.

Opera in prosa, *Le sette principesse* sono un testo didascalico difficile, sapienziale, un poema mistico, epico e cavalleresco, o ancora un romanzo o una favolosa storia d'amore. Molto probabilmente, Boccaccio,

⁸ Le ninfe sono sedute su un prato, intorno a una fontana e fanno seguire un canto ad ogni racconto.

già affascinato dalle *Mille e una notte*, non sfuggì alle sollecitazioni di quest'altro capolavoro orientale, e finì per imitarlo attraverso la mediazione dantesca e boeziana, cioè accostando in modo inedito modelli occidentali e modelli orientali. D'altra parte anche in Dante si possono rinvenire echi nezamiani. E, come molti soggetti ed episodi dei cinque poemetti di Nezami sono stati abbondantemente imitati non solo dalla letteratura persiana e dalle letterature islamiche ma anche dalla miniatura persiana, la stessa cosa è avvenuta nella cultura occidentale per il poema dantesco (e in misura minore per le opere di Boccaccio), preferito e frequentato dalla miniatura italiana ed europea.

Una certa affinità si può cogliere tra il *Tesoro dei Segreti* (*Makhzanol-Asrar*) e la *Vita nuova*, a proposito della conoscenza di sé e dell'esperienza dei propri limiti. La dichiarazione di Dante: «I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando»⁹, ha molto di simile con la dichiarazione di Nezami nel poema di argomento mistico-religioso, il *Tesoro dei Segreti*: «Prestiti non accettai da nessuno: ho detto quello che il mio cuore mi ha detto di dire»¹⁰. Per entrambi la poesia è messaggio profondo e il poeta è prossimo al profeta; e da entrambi l'ispirazione viene percepita come un contatto col divino.

2. Nel libro *Le sette principesse* le sette colorite novelle, fatte con intenti ludici, etici e ammaestrativi, sono piene di significati simbolico-astrologici. Nella *Comedia delle ninfe fiorentine* i sette racconti, attraverso la virtù d'Amore favoriscono progressivamente l'incremento delle facoltà conoscitive e la conquista di un'alta umanità da parte di Ameto¹¹. In entrambe le opere, la *Comedia* e il libro *Le sette principesse*, la sezione novellistica, incentrata sulla descrizione fisica delle donne, ha la stessa funzione educativa, etica e spirituale, avendo ciascuna storia un significato di cui Ameto e il re Barham fanno esperienza, e il lettore con loro.

⁹ *Purgatorio*, XXIV, vv. 52-54.

¹⁰ Cfr. A. Bausani, *Postfazione*, in Nezami di Ganjè, *Le sette principesse*, traduzione e postfazione di A. Bausani, Milano, Se srl, 2017, pp. 203-213.

¹¹ Lo schema delle prime sei novelle è identico: ogni ninfa, raccontata la propria nascita e la propria vita fino al matrimonio, confessa di avere conosciuto solo dopo il vero amore. Diversa, invece, è la storia narrata da Lia, apparentemente monca, incompleta ma che ha la sua conclusione e il suo senso nell'opera stessa: la *fabula* del racconto di Lia si identifica con quella della *Comedia*.

Il re Barham e, in misura sicuramente più determinata e “costruita”, Ameto realizzano una metamorfosi, che è un progredire dalla vita dei sensi all’intelligenza, dalla vista all’intelletto. Ameto sente, con piena consapevolezza, «d’animale brutto, uomo divenuto essere»¹². E al culmine della metamorfosi positiva ecco che cosa avviene:

[...] vede che sieno le ninfe, le quali più all’occhio che allo ‘ntelletto erano piaciute, e ora allo ‘ntelletto piacciono più che all’occhio; discerne quali sieno i templi e quali le dee di cui cantano e chenti sieno i loro amori, e non poco in sé si vergogna de’ concupiscevoli pensieri avuti, udendo quelli narrare¹³.

L’immaginativa erotica e la vivace spregiudicatezza dei racconti hanno pertanto una finalità moraleggiante, catartica, come dalla promessa di Lia, la ninfa che simboleggia la Fede:

Chiunque fia per sua virtù colui
che degnerà al mio bel viso aprire
gli occhi del core e ritenermi in lui,
io gli farò quel diletto sentire
che più suol essere agli amanti caro
dopo l’accesso e suo forte disire¹⁴.

Se Nezami è impegnato in un significativo lavoro non solo narrativo ma anche descrittivo (i padiglioni, le principesse, i vestiti), altrettanto lo è Boccaccio quando descrive le coppie di ninfe che si presentano al cospetto di Ameto, utilizzando con piacevoli variazioni il repertorio degli schemi dei manuali di retorica tardo-medievali¹⁵. Pare che anche una certa attrazione per il ritratto accomuna i due Autori. Alla presentazione delle ninfe in coppia fanno seguito le sette ninfe narratrici (non diversamente dalle sette principesse narratrici), che avanzano secondo la gerarchia delle virtù che incarnano, prima le virtù cardinali e poi

¹² Cfr. *Comedia delle ninfe fiorentine*, XLVI, 5. Si cita da G. Boccaccio, *Opere minori in volgare*, a cura di M. Marti, vol. III, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 9-205. Nella *Comedia*, dopo la narrazione delle sette storie, Ameto viene immerso dalle ninfe nel fiume e così purificato.

¹³ *Comedia delle ninfe fiorentine*, XLVI, 3, ivi, p. 197.

¹⁴ *Comedia delle ninfe fiorentine*, IV, 46-47, ivi, p. 20.

¹⁵ Rimando al mio libro, cit., pp. 41-47.

quelle teologali: Mopsa (Sapienza)¹⁶, Emilia (Giustizia)¹⁷, Adiona (Temperanza)¹⁸, Acrimonia (Fortezza)¹⁹, Agapes (Carità)²⁰, Fiammetta (Speranza)²¹, Lia (Fede)²². Le sette principesse dei sette continenti potrebbero incarnare, invece, le virtù morali e intellettuali o le sette arti liberali.

Crescendo il desiderio e il diletto della mente (dopo quello della vista), Ameto comprende il significato morale delle narrazioni; e, a completamento dell'educazione/ perfezionamento della mente, innalza un inno di ringraziamento a Dio, ovvero alla Trinità:

O diva luce che in tre persone
e una essenza il ciel governi e 'l mondo
con giusto amore e etterna ragione,
dando legge alle stelle e al ritondo
moto del sole, prencipe di quelle,
sì come discerniamo in questo fondo,
con quello ardor, che più caldo si svelle
del petto mio, insurgo a ringraziarti,
e teco insieme queste donne belle²³.

Sono evidenti gli echi danteschi, soprattutto di *Paradiso* X, 1-51 e di *Paradiso* XXXIII, 115 ss., che continuano a percepirsi nei versi 37-43, quando, dopo la celebrazione delle sette ninfe/virtù, Ameto invoca la salvezza nel vero nome di Dio, uno e trino.

Boccaccio suggerisce le ragioni della necessaria "costruzione" di Ameto, simboleggiata dalla metafora del ben coltivato orto di Pomena²⁴. L'educazione di Ameto, un ideale abitatore dell'età dell'oro, si ren-

¹⁶ Cfr. *Comedia delle ninfe fiorentine*, XVII-XIX, dove Mopsa viene così presentata: «non come la più savia, ma come la più antica, acciò che le più giovani lascino ogni vergogna».

¹⁷ *Ibid.*, XXI, XXII, XXIII.

¹⁸ *Ibid.*, XXVI, XXVII.

¹⁹ *Ibid.*, XXIX, XXX.

²⁰ *Ibid.*, XXXII, XXXIII.

²¹ *Ibid.*, XXXV, XXXVI.

²² *Ibid.*, XXXVIII, XXIX, XLI.

²³ *Ibid.*, XLVII, vv. 1-9, p. 198.

²⁴ *Ibid.*, XXVI, 8-39. Si rimanda al saggio di M. Massaglia, *Il giardino di Pomena nell'«Ameto» del Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XV (1985-1986), pp. 235-252, e agli studi di S. Battaglia, *Elementi autobiografici nell'arte del Boccaccio* [1930] e *Schemi lirici nell'arte del Boccaccio* [1935], ora nel suo volume *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965; G. Velli, *L'«Ame-*

de necessaria perché purtroppo si trova a vivere fuori dell'età dell'oro, dopo la corruzione e la degradazione della società, il che significa che la sua condizione di «animale bruto, propria di un'età «naturale», è inadeguata in un'età «civile». Come il paesaggio naturale viene costruito in giardino, così Ameto in uomo.

Il protagonista della *Comedia* rappresenta l'uomo nuovo, quello vagheggiato dai nuovi letterati al termine di un incivilimento vero e autentico in cui si fondono valori morali e valori religiosi e in cui si consolida la dignità umana. Allontanarsi dalla rozzezza primitiva significa potenziare l'*humanitas* e le facoltà intellettuali, significa anche rafforzare la spiritualità per realizzare il destino di salvezza, che è il fine ultimo dell'uomo. Il percorso di Ameto/Autore è una testimonianza dell'umanesimo civile e cristiano del Certaldese. È pertanto significativo che Boccaccio stesso assista in silenzio e con una certa invidia positiva allo spettacolo di trasformazione e di innalzamento spirituale di Ameto (XLIX, 43-59). Il ritratto di Ameto/Boccaccio è un chiaro ed esplicito richiamo al ritratto del principe Bahram, posto al centro del circolo in cui erano state dipinte le sette effigie del *Libro delle sette principesse*. In cerchio, infatti, sono disposte le ninfe attorno ad Ameto, capo del «grazioso coro».

Non a caso tra le sette guide ci sono le tre virtù teologali: fede, speranza e carità, quelle virtù grazie alle quali Dante fa la differenza tra la sapienza cristiana e la saggezza pagana²⁵, e sulle quali Dante-personaggio viene rigorosamente esaminato nella cantica del *Paradiso*.

Infine, non può sfuggire la terzina con la quale le ninfe celebrano l'anima di Ameto, una volta raggiunta l'umana perfezione:

O anima felice, o più beata
ch'altra che spiri en la luce presente,
o graziosa vie più ch'altra nata,
[...]»²⁶.

to» e la pastorale: il significato della forma [1977], nel suo volume *Petrarca e Boccaccio. Tradizione Memoria Scrittura*, Padova, Antenore, 1979; L. Surdich, *La «Comedia delle ninfe fiorentine»: la metamorfosi di Ameto* [1978], in Id., *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987.

²⁵ Cfr. *Inferno*, IV e *Paradiso*, X-XII. Si rinvia agli studi di V. Placella, «Guardando nel suo Figlio...», *Saggi di esegesi dantesca*, Federico & Ardia, Napoli 1990, e di F. Bausi, *Dante fra scienza e sapienza. Egesi del canto XII del "Paradiso"*, Firenze, Olschki, 2009.

²⁶ *Comedia delle ninfe fiorentine*, XLV, 1-3, p. 195.

L'epiteto «graziosa» (unione di grazia e bellezza), riferito all'anima, cioè «piena di grazia»²⁷, è dantesco ed è volutamente ripetuto perché – scrive Muscetta – va collegato «ai presupposti ideologici dell'opera»²⁸, non molto diversi da quelli danteschi della *Vita nuova* e della *Divina Commedia*, che ritornano nell'*Amorosa visione*, altrettanto allegorica e dantesca.

²⁷ Cfr. *Convivio*, III, vi, 12, dove «graziosa» è la *bontade* di Dio. «Graziosa» è anche la voce di Lia, la Fede (III).

²⁸ Cfr. C. Muscetta, *Boccaccio (Letteratura italiana)*, vol. 8, Bari, Laterza, 1972, pp. 99-110: 99. Il critico rinviene nell'attributo «grazioso», presente in tutti capitoli, altre probabili fonti: Padre Dionigi di Borgo di san Sepolcro e i francescani occamisti, conosciuti dal Certaldese presso la corte angioina.

RECENSIONI

ANA-MARIA CLEP

Ana Maria Haddad Baptista, *Marco Lucchesi: star-poetics-labyrinth*, e-book, Belo Horizonte, Tesseractum Editorial, 2021, 138 pp.

Apariția cărții *Marco Lucchesi: star-poetics-labyrinth* scrisă de doamna profesor Ana Maria Haddad Baptista (versiunea în limba engleză în traducerea lui Dartagnhan Rodrigues, titlu original: *Marco Lucchesi: estrela-poética-labirinto*; în română, *Marco Lucchesi: stea-poetică-labirint*, trad. proprie) constituie un nou prilej de însemnată bucurie în lumea literară. Publicată în format electronic la editura Tesseractum din Brazilia (2021), cartea, însumînd 138 de pagini, reprezintă o colecție de eseuri (revizuite și extinse, apărute anterior în diverse volume și reviste) și un interviu acordat autoarei, și ne conduce într-o fascinantă călătorie prin universul scriitorului brazilian Marco Lucchesi. Lucrarea Anei Maria Haddad Baptista ne introduce nu doar în universul literar și în arta acestuia, ci în universul care este însuși Marco Lucchesi, atît prin analiza atentă a scrierilor sale, cît și prin interviul de la finalul cărții.

Secțiunea introductivă descrie complexitatea identității lui Marco Lucchesi (președinte al Academiei Braziliene de Litere, *Doctor Honoris Causa* (2016) al Universității „Tibiscus” din Timișoara, profesor, poet, eseist, traducător, lingvist, creator al limbajului artificial numit „laputar”, subiect de studiu la facultate) și încîntarea întîlnirii Anei Maria Haddad Baptista (scriitor, cercetător și profesor la Universitatea Nove de Julho din São Paulo) cu Marco Lucchesi, atît ca personalitate marcantă și om de cultură, cît și ca persoană.

„Marco Lucchesi nu lasă loc pentru așteptare sau plictiseală. Este mereu în mișcare. Întotdeauna. Nu este ușor să-l urmezi, din cauza traseului său divers și, adesea, surprinzător.” (p. 9, trad. proprie)

Primul eseu, *The interdisciplinary dialogue in The Marco Lucchesi's Poetics or the aesthetics of the labyrinth* (*Dialogul interdisciplinar în poetica lui Marco Lucchesi sau estetica labirintului*, trad. proprie), care începe cu avertizarea că „a pătrunde, de la suprafață spre adîncimi, în colecția

lucrărilor [...] lui Marco Lucchesi este o provocare la fel de riscantă ca a sări de pe ultima treaptă a Turnului Babel” (p. 21, trad. proprie), discută singurătatea procesului de creație, a muncii mereu neterminate, faptul că „[c]ea mai mare provocare pentru un scriitor adevărat este să nu fie el însuși” (p. 25, trad. proprie), universalitatea scriitorului (vocea universală, ecoul universal, abandonul, vocea singurătății – „[c]u alte cuvinte: singurătatea vorbind pentru ea însăși” (p. 25, trad. proprie)), dialogul permanent al lucrărilor lui Marco Lucchesi cu științele, rolul jurnalelor în păstrarea identității sale, concluzionând că „dialogul poetic interdisciplinar al lui Marco Lucchesi este structurat de estetica labirintului, care, la rândul său este guvernată de erudiție, un dialog permanent cu exercițiul gândirii” (p. 29, trad. proprie).

Aesthetics of the labyrinth-time-memory in Marco Lucchesi's literature (Estetica labirint-timp-memorie în literatura lui Marco Lucchesi, trad. proprie) examinează axa trecut-prezent-viitor regăsită în scrierile lui Marco Lucchesi, discutând perioade din copilărie, felul în care aceste temporalități se manifestă în fascinantul proces (laborios și elaborat) de traducere pe care îl desfășoară autorul așa cum îl descoperim în jurnalele sale de traduceri (dialog cu diferite temporalități), și ritmurile timp-memorie din poezia lui Marco Lucchesi care „ne redau nouă înșine”, care „ne redau sunetele și melodia propriilor noastre contradicții, rezistențe și anxietăți” (p. 56, trad. proprie). Ana Maria Haddad Baptista remarcă faptul că „nu strică niciodată să ne amintim că Lucchesi călătorește prin Babel cu chibzuința, calmul și modestia înțeleptului” (p. 49, trad. proprie) și că „invizibilul labirint al timpului în lucrările lui Marco Lucchesi este exprimat, inclusiv, prin tăceri. Spațialitate. Ritm. Concepte.” (p. 50, trad. proprie)

În cel de-al treilea eseu, *Education and Readings: a walk through the loneliness of Marco Lucchesi's stars* (Educație și lecturi: o plimbare prin singurătatea astrilor lui Marco Lucchesi, trad. proprie), pentru a explora unsprezece dintre captivantele lucrări ale lui Marco Lucchesi, Ana Maria Haddad Baptista ne prezintă mai întâi trei tipuri de cititori. Primii sînt cititorii ocazionali, care se îmbulzesc în librării pentru a achiziționa cărțile la modă (cele mai bine vîndute) din lista unor publicații cu greutate în domeniul recomandărilor pentru orice domeniu, cărți care, rămase necitite, după ce au împodobit frumos rafturile bibliotecilor personale sau paginile conturilor de pe rețelele de socializare, își găsesc drumul

spre anticariate sau biblioteci mai puțin dotate. Apoi sînt cititorii școlari, dornici de a consuma pe nerăsuflăte cărțile din lista primită de la școală (pentru examene) și a memora personajele, profilurile psihologice, locurile, elementele contextuale, și care „arhivează” aceste cărți, imediat după examen, în uitarea lor voluntară. Al treilea tip este cel al cititorilor captivați, cei pentru care cititul nu este un obicei, ci o necesitate, o căutare profundă, ineputabilă, vitală, cei pentru care o carte bună înseamnă cea care oferă orizonturi care captivează imaginația, visurile, viitorul (p. 62), cei pentru care lecturi ca operele lui Marco Lucchesi – care ne introduc în universul său profund și pătrunzător, intens, mereu proaspăt, a cărui sursă de creație este ineputabilă, care oferă „sentimentul infinitului, pasiunea înălțimilor și o difuză nostalgie a «mai mult»” (pp. 74-75, trad. proprie) și care invită cititorul la o „[e] rudiție care nu umilește” (p. 76, trad. proprie) – reprezintă o cale spre libertate și o exprimare a acesteia.

For an aesthetic of loneliness (Pentru o estetică a singurătății, trad. proprie) analizează cele două condiții umane care ne unesc – singurătatea (condiție umană ineluctabilă, existențială, în care sîntem exilați de propria persoană) și dorința de libertate, libertate spre care cititorii captivați știu să evadeze prin intermediul lecturilor în care pot identifica aceleași căutări, frămîntări și tînjiri din întunecatul abis al singurătății, așa cum se regăsesc în lucrările lui Marco Lucchesi.

Ana Maria Haddad Baptista exemplifică apoi maniera în care Marco Lucchesi surprinde atît de distinct ipostazele în care ne regăsim pe axa timpului, modul în care îl percepem și în care ne relaționăm la universul pe care îl cunoaștem (timpul copilăriei îl reprezintă prezentul, trecutul este ieri și viitorul e mîine la timpul prezent, percepția spațială este limitată (chiar și capătul lumii este la distanță de o plimbare cu barca), rezultînd din imaginația nelimitată a copilului, insatisfacția tranziției spre maturitate, marcată de discontinuitate temporală, și descoperirea individualității), și felul în care parcurgem și trăim singurătatea (singurătatea femeii și a bărbatului în termenii rolurilor de gen și ai așteptărilor impuse de societate).

În introducerea eseului *Marco Lucchesi: an invitation to the Aesthetics of the Labyrinth* (Marco Lucchesi: o invitație la estetica labirintului, trad. proprie), Ana Maria Haddad Baptista afirmă că „este nevoie de curaj pentru a străbate diversitatea lucrărilor autorului” (p. 114, trad.

proprie), conducându-ne apoi printr-o sinteză ce ne reamintește că „poezia lui Marco Lucchesi este îndrăzneță, provocatoare, irezistibilă, seducătoare” (p. 116, trad. proprie), tipologia textuală a romanelor sale nu se bazează doar pe poetică, ci, mai presus de toate, pe limbaje non-verbale, eseurile ne conduc spre un univers literar și lingvistic variat (literatură rusă, germană, arabă, română, persană, turcă), permițându-ne să visăm cu ochii deschiși, traducерile sale mijlocesc *cultura păcii*, „ca un ambasador autentic” (p. 120, trad. proprie), iar estetica ce guvernează lucrările sale este estetica labirintului, a culorii albastre, a singurătății, a timpului-memorie, a prieteniei, a practicării solidarității.

În *Marco Lucchesi and Giorgos Seferis: undulations towards the unfathomable* (Marco Lucchesi și Giorgios Seferis: *unduiri spre insondabil*, trad. proprie), Ana Maria Haddad Baptista realizează o paralelă între scriitorul brazilian (aflat de complex) Marco Lucchesi și poetul, eseistul, traducătorul grec Giorgios Seferis prezentînd elementele comune care marchează scrierile celor doi autori, și anume dragostea și tînjirea după mare, contrastul mișcare-imobilitate, singurătatea, insondabilitatea, și argumentînd prin citate bine alese răsunetul „[v]oci[lor] poetice care sondează labirinturi estetice, existențiale”, subliniind „diferența între cei care sînt scriitori, de fapt, și cei care au «aspirații sau intenții literare»” (p. 128, trad. proprie).

Interviul acordat doamnei profesor Ana Maria Haddad Baptista evidențiază încă o dată complexitatea personalității lui Marco Lucchesi. Fiecare dintre răspunsurile sale reprezintă un univers în sine – filosofie, poezie, muzică, istorie, matematică.

Nu este doar scriitor și profesor, bucurîndu-se de diferite titluri, este un om care prin generozitatea sa atinge și transformă vieți. Marco Lucchesi este educator, formator, mentor, și fiecare pagină a cărții descrie modul în care acesta se dăruiește celorlalți nu doar prin opera sa, nu doar donînd cărți bibliotecilor în nevoie, ci prin umanitatea sa profundă, investind în aproapele său. Dacă nu obosește dăruind(u-se), este pentru că are grijă ca izvorul complexului de idei creatoare să fie mereu proaspăt și autentic.

„Învățăm de la Marco faptul că există o estetică a singurătății. Am învățat de la el că nu este suficient să citim poezie. Sau să o scriem. Este necesar să o practicăm. Ne învață, mai presus de toate, că a trăi poetic înseamnă să trecem dincolo de suprafață și să înfruntăm ceea ce ne deranjează cu adevărat.” (p. 10, trad. proprie)

Răspunsurile sale converg spre aceleași idei și sentimente care răzbat din scrierile sale, spre universalitatea și remarcabilitatea operei lui Marco Lucchesi: „Da, în realitate am învățat multe limbi, poate excesiv, mai puțin pentru a vorbi și mai mult pentru a ajunge la celălalt, pentru a-l înțelege pe cât posibil, pentru a intui cum este organizată lumea prin cuvinte, în limba originală a poeziei, a oamenilor vii și morți, imagini ale unui trecut pierdut și ale unui viitor incert, pentru a auzi plînsetul popoarelor, refugiaților și migranților planetei Pământ, răniți de *Principiul speranței* lui Ernst Bloch.” (p. 133, trad. proprie)

MARIA CHIARA SALVATORE

Claudio Grimaldi, Maria Teresa Zanola (a cura di), *Terminologie e vocabolari. Lessici specialistici, tesauri, glossari e dizionari*, Firenze, Firenze University Press, 2021, 139 pp.

Il dialogo tra terminologia e lingua nazionale è un dialogo perpetuo: custode dei saperi del passato, luogo dove si incontrano cultura e storia, la terminologia è, al tempo stesso, orientata al futuro, strenuo testimone del progresso scientifico e tecnico. Di questo dialogo la lessicografia preserva e diffonde la memoria.

Terminologie e vocabolari. Lessici specialistici, tesauri, glossari e dizionari, a cura di Claudio Grimaldi e Maria Teresa Zanola, si presenta come un momento di riflessione sulla relazione tra terminologie e vocabolari, tra lessici specialistici e pratiche denominative delle forme del sapere, e permette di cogliere l'importante legame tra terminologia e lingua nazionale. Il volume raccoglie una selezione di saggi presentati in occasione del XXIX Convegno annuale dell'Associazione Italiana per la Terminologia (Ass.I.Term) del 2019, svoltosi presso l'Accademia della Crusca, per antonomasia luogo di tradizione lessicografica della lingua italiana.

Tuttavia, l'attività della Crusca è stata a lungo debitrice della lingua letteraria e più cauta nei confronti della terminologia, come afferma Claudio Marazzini nell'introduzione al volume: l'interesse per i lessici specialistici è frutto di una sensibilità maturata nel tempo che ha condotto alla consapevolezza del ruolo che questi rivestono nella crescita e nell'arricchimento della lingua nazionale.

I dieci saggi di cui è composta la raccolta affrontano, da punti di vista teorici e metodologici diversi, la fitta rete di relazioni che si intessono tra terminologia e vocabolari. Possiamo riscontrare due linee di riflessione: il *fil rouge* che attraversa una prima parte della raccolta è la prospettiva storica, che si declina in contributi e approcci metodologici assai differenti; una seconda linea è, invece, dedicata alle forme dei

prodotti lessicografici, all'esigenza del loro adattamento ai cambiamenti tecnologici e al pubblico di fruitori.

Posto in funzione proemiale, il saggio di Maria Luisa Villa invita alla riflessione sull'attività di *poiesis* concettuale e linguistica legata all'incessante bisogno della scienza di parole e definizioni per esprimere nuove conoscenze. L'autrice propone un raffinato excursus in cui sottolinea l'esigenza di denominazioni e definizioni precise, al passo con i cambiamenti che i concetti possono subire nel corso del tempo.

Con un salto a ritroso sull'asse temporale, il contributo di Alessandro Aresti presenta alcuni risultati del progetto ItalArt, volto a indagare la terminologia delle arti e dell'architettura in aree extratoscane dalle prime testimonianze in volgare fino al pieno Rinascimento. Il lavoro si inserisce nella prospettiva della creazione di un glossario comparato della terminologia artistica che prenda origine da un corpus di fonti di tipo pratico – archivi di fabbricerie, inventari, memoriali, deliberazioni – al momento limitato a documenti dell'area bolognese e ferrarese, di cui l'autore presenta un primo campionamento.

Continuando sulla terminologia dell'arte, Rosa Cetro si sofferma sul *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture et de la Peinture* (1676) di André Félibien, trattato d'arte destinato agli artisti, cui dobbiamo un primo tentativo di sistematizzazione e normalizzazione del lessico artistico in Francia. Attraverso l'analisi del dizionario che Félibien pone in appendice al trattato, l'autrice propone l'immagine di un terminologo *ante litteram*, divulgatore e normalizzatore, antesignano, nelle finalità della sua opera, di una prospettiva testuale e socio-terminologica. Il contributo risulta ancora più prezioso se pensiamo che parallelamente in Italia, quasi negli stessi anni, Filippo Baldinucci compilava il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), a testimonianza di un'esigenza di sistematizzazione condivisa dalle due lingue dell'area romanza.

Partendo da un approccio metodologico diverso, Claudio Grimaldi introduce i lettori in un percorso storico di riflessione meta-terminologica e semantica sulle denominazioni delle pratiche lessicografiche, in prospettiva diacronica bilingue italiano-francese, per poi analizzarne l'uso in chiave terminologica. L'analisi storico-semantica, la lettura in chiave terminologica e il riscontro dell'uso talora improprio delle denominazioni di pratiche terminologiche sul web, spingono l'autore a un *plaidoyer* per una riflessione su un uso attento e cosciente di denomi-

nazioni eredi di una così importante tradizione linguistica e culturale quale la lessicografia.

Il contributo di Silvia Piccini, Matteo Abrate, Andrea Bellandi ed Emiliano Giovannetti continua sulla linea di riflessione storico-diacronica, proiettandoci nel web semantico. Gli autori presentano nel dettaglio DIATERM, un modello ideato per rappresentare formalmente l'evoluzione nel tempo di termini e concetti nel web semantico in modo accessibile. Particolarmente innovativa risulta l'elaborazione di un'estensione del web editor del CNR Lex-O, che sarà auspicabilmente in grado di produrre prototipi di visualizzazione interattiva che consentano agli studiosi di ottenere un'istantanea dell'evoluzione di una terminologia.

Infine, la dimensione storica può contribuire ad offrire una singolare prospettiva di valutazione terminologica. Il saggio di Antonio Cammelli, Chiara Fioravanti e Francesco Romano prende parte alla recente *querelle* sul mantenimento o l'eliminazione dall'uso, e più nel particolare dalla Costituzione, della parola "razza", cui è legato un retaggio discriminatorio e, al tempo stesso, per la sua storicità, anti-razzista. Gli autori propongono un'analisi che valuti l'uso del termine nella storia del diritto, aprendo un interessante dibattito sui termini ad alto rischio discriminatorio nel linguaggio delle istituzioni e vagliando proposte per aggirarne l'ambiguità.

La seconda linea di riflessione cui spinge la raccolta a cura di Grimaldi e Zanola riguarda la tipologia del prodotto lessicografico e i suoi fruitori. Parlare di prodotti terminologici significa anche confrontarsi con le sfide imposte dalla rapida evoluzione delle tecnologie digitali. È in questa linea che si inserisce il lavoro di Klara Kranebitter e Natascia Ralli, nato dalle riflessioni successive la riprogrammazione del Sistema informativo per la terminologia giuridica *bistro* dell'Eurac Research, che si presenta come una piccola guida all'ideazione e strutturazione di prodotti terminologici. Le autrici delineano una serie di criteri per la pianificazione e lo sviluppo di strumenti terminologici, intesi come banche dati o applicativi su cui caricare dati di sistemi di gestione terminologica, mettendo in evidenza la necessità di strumenti flessibili, costantemente *in fieri*, capaci di rispondere alle esigenze future e ai rapidi cambiamenti.

Claudia Brunini, Patrizia Collesi, Roberta Roncati e Maurizio Scanu presentano lo stato dell'arte del progetto di un glossario unico per la

statistica ufficiale italiana, nato dall'esigenza di superare le difformità terminologiche che si sono venute a creare nei glossari delle pubblicazioni editi dall'Istituto nazionale di statistica (ISTAT). L'obiettivo è di realizzare un prodotto lessicografico fruibile tanto da parte dei ricercatori quanto degli utilizzatori dei dati, che integri inoltre la traduzione in una prospettiva di multilinguismo.

Il contributo di Elena Chiocchetti e Isabella Stanizzi apre, invece, una riflessione sul ruolo della terminologia in relazione alla diffusione di conoscenza nell'ambito della salute e sicurezza sul lavoro (SSL). La centralità della formazione dei lavoratori in merito alla sicurezza sul lavoro chiama in causa una riflessione sulla questione linguistica, ancor più pressante in territori caratterizzati da bilinguismo, come nel caso dell'Alto Adige, presentato dalle autrici. La rilevazione di difformità a livello terminologico nell'ambito di un progetto di formazione in SSL ha agito da catalizzatore per progetti di traduzione ed elaborazione terminologica e per una raccolta terminologica sulla SSL, con l'obiettivo di sistematizzare il lessico specialistico, colmare le lacune e garantire una formazione trasparente, uniforme e sicura.

Il ruolo della terminologia nel processo di insegnamento-apprendimento attraversa anche il contributo di Silvia Gilardoni, che ne esamina il trattamento nel contesto della didattica CLIL. L'autrice propone la disamina di un corpus di manuali di studio di diverse discipline in lingua inglese e in italiano L2 con lo scopo di valutare la dimensione terminologica in relazione alle scelte metodologiche e didattiche. Inoltre, l'autrice passa in rassegna una serie di proposte didattiche orientate alla terminologia, dando inizio ad una riflessione su tecniche innovative per l'integrazione efficace della terminologia e la didattica CLIL.

La molteplicità di approcci e prospettive dei lavori presentati nel volume dimostra la vitalità e fecondità del terreno della ricerca terminologica, che gode dell'apporto di punti di osservazione diversi, capaci di mettere in luce le dimensioni di questa straordinaria disciplina. In particolare, i prodotti lessicografici si profilano come custodi e testimoni della storia di un sapere specialistico: evolvono al passo con i tempi e si declinano in base alle esigenze dei fruitori, raccontano con ossequioso rispetto i saperi di un popolo, diffondono conoscenza e contribuiscono alla crescita della lingua. La riflessione cui spinge il volume, nell'alveo dell'attività di Ass.I.Term, è proprio questa. Mediatrice, paladina di

chiarezza e diffusione di conoscenza, la terminologia si presenta come patrimonio comune e condiviso, il cui obiettivo è garantire ai saperi specialistici, insieme con le varie forme di documentazione lessicografica in cui si presenta, memoria, chiarezza e comunicabilità.

MARGHERITA DE BLASI

Pasquale Palmieri, *L'eroe criminale. Giustizia, politica e comunicazione nel XVII secolo*, Bologna, il Mulino, 2022, 161 pp.

Il libro di Pasquale Palmieri, *L'eroe criminale*, parte dal caso di Leopoldo di San Pasquale, frate agostiniano condannato a Napoli nel 1757 per vari crimini, utilizzato per raccontare un secolo attraverso le pratiche processuali e la loro comunicazione. Nel corso del testo l'autore offre un resoconto della storia del frate, a partire dalla sua memoria processuale, pubblicata nel 1763.

Il suo avvocato Peccheneda raccontò la sua storia, dando inizio alla sua fama, rendendo il condannato come un personaggio da romanzo picaresco. Palmieri riesce a mescolare con abilità la vera storia dell'uomo accusato di corruzione, truffa, scandali sessuali e disobbedienza alla regola agostiniana con una trama romanzesca. L'avvocato, per persuadere il pubblico dell'innocenza del frate riferisce della detenzione di Leopoldo in una cella sottostante al livello del pavimento, che viene definita una fossa, allo scopo di creare il mito del *sepolto vivo*. Le condizioni in cui avvenne la reclusione aiutarono molto l'avvocato di Leopoldo a fare apprezzare il suo assistito rendendolo quasi un eroe.

La storia del *sepolto vivo* ebbe un'enorme risonanza: Palmieri racconta la storia della comunicazione attorno al processo e la lotta di propaganda che ne consegue. Grazie alla storia di Leopoldo di San Pasquale, il suo avvocato divenne estremamente famoso, diventando una celebrità nel suo campo.

Per chiarire il contesto storico, nel primo capitolo, Palmieri tratta sia dell'editoria a Napoli in quel periodo, sia del rapporto tra l'inquisizione e il potere del Regno. Le autorità secolari, infatti, dovevano gestire le ingerenze del potere ecclesiastico, come dimostrano le tante opere pubblicate sul tema in quegli anni. Pasquale Palmieri ricapitola le principali pubblicazioni sul tema nel corso del Settecento, aiutando anche un lettore inesperto ad orientarsi tra le procedure giudiziarie settecentesche.

Il suo lavoro offre un esempio di saggistica adatta sia agli specialisti che a chi si affaccia per la prima volta alla materia.

Nel corso del secondo capitolo l'autore offre una completa riflessione sul rapporto tra letteratura e resoconti di giustizia. I due generi, infatti, nel corso del Settecento, si influenzavano a vicenda: i resoconti potevano influenzare il punto di vista del popolo, così come i romanzi, le cui trame erano costruite spesso per rendere affascinanti le vicende di criminali, in questo modo i casi dei criminali noti erano mediatizzati, soprattutto in una Napoli in cui il mercato editoriale era estremamente florido e le copie pirata circolavano senza alcun problema.

In quel periodo avevano, infatti, molto successo i romanzi con storie verosimili, poiché erano più facili da capire e da ricordare per il grande pubblico. Il popolo aveva la tendenza a credere maggiormente alle storie che colpivano le persone al cuore, che circolavano più rapidamente e in tutti gli ambiti.

Nel terzo capitolo Palmieri spiega il rapporto tra giustizia e pubblico nel corso del XVIII secolo: tra periodici e libri, l'editoria aveva, infatti, la possibilità di influenzare le decisioni dei giudici. Nel corso della trattazione Palmieri confronta la storia di Leopoldo con la letteratura che aveva avuto un certo impatto sui lettori. Basti pensare alla novella di Ferondo raccontata nel *Decameron* o di altri personaggi le cui vicende erano presenti nell'immaginario del pubblico e dei romanzieri.

Nel corso del capitolo viene raccontato anche il caso di Pietro Trinchera, autore della *Tavola abentosa* e della *monaca fauza*, le cui opere vennero più volte vietate dal Sant'Uffizio. Un altro caso che viene associato alla storia di Leopoldo è quello della terziaria Isabella Milone, che dava filtri d'amore e pozioni miracolose.

Si tratta di alcuni esempi utili per comprendere il mondo editoriale e gli effetti della letteratura sul pubblico. In questo senso la riflessione di Palmieri sul sistema mediatico settecentesco offre molti spunti di riflessione sugli scambi tra la rappresentazione della giustizia e sui suoi scambi con la letteratura. Nell'ultimo capitolo l'autore riflette sul tema più ampio della presa di coscienza della comunicazione e della sua centralità nel corso del Settecento, a partire dalla battaglia culturale contro la Compagnia di Gesù.

Il libro di Pasquale Palmieri, a partire dalla storia del *sepolto vivo*, offre un resoconto di un dibattito fondamentale in quegli anni, chiarendo

in che modo le notizie vengono trasmesse e rielaborate, in quello che ora viene definito come un racconto transmediale. Il suo lavoro ha il merito, tra gli altri, di mettere in luce in che modo la comunicazione aveva il potere di influenzare le persone che seguivano le vicende giudiziarie e, di conseguenza, la giustizia, molto sensibile agli umori del popolo.

SERGIO PISCOPO

Auguste de Forbin, *Charles Barimore. Romanzo sentimentale*,
prima edizione italiana tradotta e curata da Michele Costagliola
d'Abele, Napoli, Colonnese Editore, coll. "Parthenope", 2022, 208 pp.

Pubblicato in Francia per la prima volta nel 1810, *Charles Barimore* riscuote un eccellente successo di pubblico e di critica, portando così Auguste de Forbin a rimaneggiare più volte il suo "romanzo sentimentale" per un totale di cinque edizioni. Questo romanzo viene pubblicato per la prima volta in italiano nel 2022 per i tipi di Colonnese Editore, nella bella e appassionata traduzione di Michele Costagliola d'Abele, che ne ha curato l'Introduzione e l'intero apparato critico delle note di approfondimento, compresa la "Nota alla traduzione" di chiusura.

Ricercatore di letteratura francese, Michele Costagliola d'Abele insegna all'Università di Napoli L'Orientale. Sensibile alla letteratura francese moderna e contemporanea, con una particolare predilezione per Georges Perec e Raymond Queneau, Costagliola d'Abele si interessa altresì dell'analisi stilistica e pragmatica del testo letterario e di traduzione letteraria.

Quanto all'autore dimenticato e riscoperto dal ricercatore napoletano per questa traduzione, Auguste de Forbin (1777-1841) è stato pittore, scrittore, archeologo, amministratore (1777-1841) e ha abbracciato tutto ciò che lo scibile umano, comprese le scienze dure, poteva offrire all'estro del suo genio. Forte di una reputazione ragguardevole in vita, oggi pressoché sconosciuto al grande pubblico, tanto in Francia quanto in Italia, lo scrittore e artista *rocassier* risveglia l'interesse di Michele Costagliola d'Abele per questo romanzo dimenticato, un classico toccante e non privo di interesse del XIX secolo.

Charles Barimore. Romanzo sentimentale ha conosciuto cinque edizioni, sebbene la traduzione di Costagliola d'Abele faccia riferimento all'ultima, la quinta, del 1843, così come riportato nella "Nota alla traduzione". Costagliola d'Abele specifica che tutte le cinque edizioni pervenuteci dif-

feriscono di poco, da semplici riorganizzazioni sintattiche alla rimodulazione di talune scelte lessicali che rafforzano in parte l'ottimo successo che il romanzo conobbe soprattutto nella prima metà del XIX secolo, in particolare presso i salotti di grandi donne letterate e appassionate del "bello" in letteratura, quali Madame de Staël e Madame de Récamier. Tuttavia, l'opera piacque soprattutto perché "commuove". Particolarmente avvincenti risultano le descrizioni delle località italiane, compresa quella di Procida, dove si svolge parte del racconto sentimentale. Queste non solo si fondano sulle reali testimonianze di viaggio di de Forbin, spesso tramandateci con uno stile appassionato e terso di emozioni, mai lezioso o affettato, ma contribuiscono, insieme a forti somiglianze tra le diegesi dei due testi, a dare origine a una *querelle*, che vedeva nella *Graziella* lamartiniana una rilettura del *Charles Barimore*. La pubblicazione di *Graziella* (1849) è posteriore alla morte di de Forbin, avvenuta nel 1841, così come alla pubblicazione dell'ultima edizione del 1843 della sua opera, il che ha spinto alcuni critici ad arrischiarsi nel definire *Graziella* una reinterpretazione alquanto "ispirata" da parte di Lamartine del *Charles Barimore*. Lamartine avrebbe così assimilato nella sua *Graziella* le fattezze della Nisieda di de Forbin? Le conclusioni, al di là dell'iniziale somiglianza dei due romanzi, permettono a Costagliola d'Abele di presentarci, in particolare nell'Introduzione, il suo approfondito studio critico dell'opera di de Forbin, senza il rischio di avventurarsi nella risoluzione della *querelle*, che resta appannaggio di una certa critica che vede quasi ostinatamente nel *Charles Barimore* la principale fonte di ispirazione di *Graziella*.

Andando oltre gli studi critico-comparativi, soffermandosi sull'aggettivo "sentimentale" del titolo del romanzo, esso fa riferimento alla natura intima della storia d'amore tra l'eponimo protagonista e la bella Nisieda, del cui nome Costagliola d'Abele ci illustra due interessantissime etimologie nella "Nota alla traduzione". Il fulcro dell'opera è il diario di Charles Barimore, presentato integralmente pur nella sua incompiutezza, almeno nella *fiction romanesque*, in attesa di un epilogo che verrà ricostruito grazie alla corrispondenza tra Egerton, amico di Charles, lo stesso protagonista e lo zio Danham, nonché con la lettera di Nisieda che risolve uno dei grandi misteri del romanzo che affligge non poco l'animo di Charles.

Tutto nell'opera di de Forbin sembra muovere alle lacrime, senza mai eccedere nella viva afflizione, anche in momenti dell'azione più tra-

gici e mesti. L'amore del bell'inglese Charles e della procidana Nisieda è tanto appassionato quanto ammantato di tutto il corredo emotivo che porta con sé l'essere umano. La gelosia, la prepotenza amorosa, l'angoscia dell'innamoramento e il timore di preservare la propria integrità morale e religiosa vengono cadenzati da un turbamento dell'anima senza eguali, che spinge talvolta a riflettere sulla natura di questo amore, sovente così impetuoso e irruento, ma che ad ogni modo "commuove" e muove sempre alle lacrime. Dopotutto, "la violenza dell'amore si intensifica anche a causa delle lacrime" (pp. 91-92) e la sua veemenza scuote gli animi e le emozioni, così come il pianto, assunto a sintomo e simbolo non di debolezza, bensì di forza, di costanza e di speranza amorosa.

Lo scrittore rimanda continuamente non solo alle lacrime, ma anche al dolore e alla caduca felicità a testimonianza che tutte le più belle storie d'amore siano belle e tragiche e che la combinazione di tali elementi possa garantirne, in un certo senso, la continuità di preservarsi nella memoria collettiva. Così, se "la felicità durevole non abiterà mai presso gli uomini" (p. 117), poiché non è dato all'essere umano la possibilità di goderne a iosa, il dolore che segue diventa inevitabile, la diretta emanazione dell'infelicità dell'uomo come nella più autentica lezione romantica: "il dolore si incontra ad ogni latitudine e il suo impero non conosce limiti" (p. 171).

In questo romanzo, de Forbin ci presenta una storia apparentemente semplice, la "classica storia d'amore" tragicamente amabile, ma che racchiude un cosmo autopoietico, capace di trarre il suo nutrimento dal suo stesso impianto narrativo con la presenza di almeno due narratori con differenti gradi e con l'espedito del diario ritrovato e riportato integralmente, dando al lettore un'immagine di verosimiglianza che rafforza i temi dell'intreccio. Il lavoro traduttivo svolto da Costagliola d'Abele rende giustizia a questi dispositivi retorici e ne esalta il lato lessicale e culturale con gli interessanti riferimenti alle note di approfondimento, raccolte alla fine del volume per "non interrompere eccessivamente l'attività di lettura" (p. 203), una scelta che permette così al lavoro di presentarsi in quattro parti ben distinte: l'Introduzione a cura dell'autore, il romanzo, le note di approfondimento e la Nota alla traduzione. Tale predisposizione dispiega un percorso lineare volto ad accompagnare il lettore italiano non solo alla riscoperta di un roman-

zo pregevole, ma principalmente a un andamento critico che segue il “movimento emotivo” esposto nelle pagine del romanzo di de Forbin.

La traduzione di Costagliola d'Abele, nella sua spedita piacevolezza, rende così al lettore italiano un testo che “commuove”, con il senso etimologico che abbiamo voluto dare in questa recensione, e che porta alla conoscenza di un romanzo del primo Ottocento che meritava di essere presentato al pubblico italiano, in mancanza di una traduzione otto-novecentesca che avrebbe potuto in parte assicurarne una certa diffusione in Italia, ciò che non è avvenuto. Dunque, ritroviamo in questo lavoro un doppio valore, vale a dire una inattesa e felice riscoperta letteraria, che salutiamo con viva gratitudine, alla quale si accompagna questa primissima traduzione italiana.

Ciò che impreziosisce l'esperienza di questa “traduzione prima” offerta al lettore è la ricchezza dell'apparato critico, curato con meticoloso metodo e accompagnato da una profonda erudizione analitica che assicura al lettore del XXI secolo una certa fruibilità lessiculturale di un'opera ormai lontana nel tempo. Tale riflessione è ben argomentata sia nell'Introduzione sia nella “Nota alla traduzione”, in cui il traduttore motiva le sue scelte stilistiche e giustifica così anche i suoi criteri e parametri metodologici quanto al lavoro critico soggiacente, il che fa del testo tradotto un'opera prima restituita al lettore nella sua più alta fedeltà alla fonte.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

Università di Napoli L'Orientale
stampato nel mese di dicembre 2022

