

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

05

20
16

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – V (2016)

MASH-UP. FORME E VALENZE DELL'IBRIDAZIONE NELLA CREAZIONE LETTERARIA a cura di P. Gervasi, F. Lorandini e P. Taravacci	v
<i>Introduzione</i>	vii
IDA GRASSO, <i>Ibridismo è ideologia. Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez</i>	i
FABRIZIO BONDI, <i>Gli innesti di un impoetico. Sul Poema osceno di Ottiero Ottieri</i>	21
PAOLO BUGLIANI, <i>La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e short story</i>	43
GUIDO MATTIA GALLERANI, <i>Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)</i>	67
PIER GIOVANNI ADAMO, <i>Un taccuino a forma di strada. Su Einbahnstraße di Walter Benjamin</i>	89
FRANÇOISE CAHEN, <i>Hybridations du récit dans les œuvres d'Éric Reinhardt</i>	107
GIUSEPPINA GIULIANO, <i>Andrej Belyj, Sinfonia (2-a, La drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...</i>	117
IVANA TRAJANOSKA, <i>La musicalisation de Pilgrimage de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps</i>	135
ALICE BRAVIN, <i>Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov</i>	153
ALEKSANDRA WOJDA, <i>Laboratoires de l'intermédialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des Fantasiestücke in Callots Manier d'E.T.A. Hoffmann</i>	173
MARIA DARIO, <i>La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal</i>	191
THOMAS LIANO, <i>La Sentence de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expérience</i>	213
JESÚS PONCE CÁRDENAS, <i>Poesía y Publicidad en España: notas de asedio</i>	227
SAGGI	285
ALESSIO COLLURA, <i>«Il sunt si biaux que c'en est une mervoie a voir». Zoologie e teratologie nel Devisement dou monde</i>	287
MAURIZIO ESPOSITO LA ROSSA, <i>Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba</i>	337
FRANCESCO DELLA COSTA, <i>Un altare per la madre: la lamentazione letteraria di Ferdinando Camon</i>	347
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	365
THEODOR STORM, <i>Veronika</i> (trad. di Fabrizio Cambi)	367
INDICE DEI NOMI (a cura di M. Fadini e G. Falceri)	379
CREDITI	387

MASH-UP.
FORME E VALENZE DELL'IBRIDAZIONE
NELLA CREAZIONE LETTERARIA

A CURA DI PAOLO GERVAZI, FRANCESCA LORANDINI E PIETRO TARAVACCI

INTRODUZIONE

PAOLO GERVASI, FRANCESCA LORANDINI E PIETRO TARAVACCI

Questo numero monografico è il risultato di un lavoro iniziato un anno e mezzo fa, quando abbiamo deciso di proporre alla redazione di «Ticontre» una *call for paper* incentrata sull'ibridazione dei generi nella creazione artistica, per cogliere alcune caratteristiche peculiari della modernità letteraria. Abbiamo individuato nell'affermarsi delle estetiche romantiche un *terminus post quem*, poiché a partire da quel momento ci era sembrato si sviluppasse una duplice coscienza artistica, simultaneamente creativa e analitica, che innesca un processo critico e autoriflessivo lavorando l'arte dall'interno. Ci è parso interessante avanzare l'ipotesi che le pratiche artistiche novecentesche fondate sulla trasgressione, sulla mescolanza, sulla contaminazione, potessero rappresentare delle strategie di realizzazione del desiderio romantico di un'opera totale e assoluta nella quale convergessero tutte le arti. Le avanguardie storiche avrebbero poi compiuto un passo successivo, fissando nel cuore della produzione artistica contemporanea l'ideale di una sovversione permanente. La critica letteraria deve oggi fare i conti con il fatto che le distinzioni nette, a cominciare da quelle tra romanzo (erede inquieto dell'epica), poesia e teatro, sono inadeguate, e forme come il saggio e la vasta galassia della non-fiction sembrano rispondere meglio a nuove necessità espressive.

Un aspetto importante del concetto di ibridazione che volevamo sviluppare, proponendolo agli autori del monografico, riguardava l'influenza esercitata tra fine Ottocento e inizio Novecento dai media. Una rete di mezzi di comunicazione sempre più intricata e complessa comincia infatti da quel momento a interferire con le pratiche simboliche: lo nota Walter Benjamin, quando associa le tavole del *Coup des dés* di Mallarmé ai manifesti pubblicitari, creando un parallelo tra l'organizzazione della pagina e l'organizzazione semiotica della metropoli, sancendo l'ibridazione irreversibile dello spazio immaginativo. Ci siamo chiesti se esistessero, in questo senso, procedimenti rappresentativi nuovi che si facessero carico di contenuti che le forme della tradizione non potevano più veicolare. Nelle esperienze di matrice avanguardista, ad esempio, il linguaggio letterario sembra stabilire con la lingua dei media analogie formali e strutturali; nell'era della comunicazione informatica si è fatto poi evidente che i media attivano riflessioni metalinguistiche fornendo modelli di organizzazione del discorso, che attraverso una logica non più lineare di disposizione dei segni travolgono la sintassi tradizionale, l'*inventio*, la *dispositio* e i meccanismi stessi della percezione del testo letterario. La progettualità esplicita di questi esperimenti artistici è un fenomeno sintomatico? Come viene sfruttata artisticamente l'incessante attività *poietica* del nuovo regime di riproducibilità tecnica? Senza pretese di esaustività e rimandando a lavori ulteriori un'indagine specifica sull'ibridazione testuale all'epoca della globalizzazione comunicativa dei media, abbiamo deciso di sviluppare la nostra riflessione a partire da un fenomeno che evidenziasse una diversa coscienza dell'atto della scrittura e della creazione artistica: coscienza di una *eironeia* che ha messo definitivamente in discussione quel principio di analogia che, come osserva Paz, informava la concezione classica dell'arte, una nuova coscienza che fonda la Modernità e coincide con essa.

Abbiamo così selezionato, tra i molti che ci sono arrivati, i contributi che ci sembrano poter disegnare una mappa delle pratiche dell'ibridazione nella letteratura moderna e contemporanea, in un panorama transnazionale che includesse le principali letterature europee (francese, inglese, spagnola, tedesca, italiana, russa). Una cartografia frammentaria, certo, che tuttavia suggerisce alcune idee generalizzabili, a partire da una prima conferma delle nostre premesse: benché da secoli incombessero sulle pratiche della contaminazione le accuse convergenti di creatività mostruosa e di sterilità, tra Otto e Novecento la crisi delle griglie rappresentative dell'estetica classica, l'esplosione dei generi e dei linguaggi, l'affermarsi di una concezione permeabile delle soggettività, non hanno paralizzato la scrittura, non hanno generato inibizioni né precipitato la letteratura nell'indistinto, ma le hanno offerto un nutrimento nuovo.

Abbiamo organizzato il materiale selezionato in tre macrosezioni, che distinguono un'ibridazione di generi e modalità discorsive, fondamentalmente interna al sistema letterario tradizionalmente inteso; un'ibridazione di codici e sistemi semiotici, ovvero tra la scrittura come arte verbale e le arti figurative, le arti performative, i linguaggi audiovisivi; un'ibridazione tra la letteratura e il sistema mediale come veicolo di strutture formali e concettuali che agiscono sull'*inventio*.

INCLUSIONI, ESPLOSIONI. IBRIDAZIONE DI GENERI E MODALITÀ DISCORSIVE

Nella produzione letteraria moderna, poesia e prosa, documento e invenzione, cronaca e narrativa, autobiografia e finzione, filosofia e critica, convergono e si sovrappongono; tragico e comico si mescolano; l'epos, il dramma e la lirica si incrociano. L'utilità operativa di alcune distinzioni retoriche o pragmatiche (letteratura alta e letteratura popolare, ad esempio) viene messa in discussione e due tendenze apparentemente contrapposte fondano il paradigma artistico nella modernità: l'assolutizzazione (o intransitività) e la "disartizzazione" (*Entkunstung*). Gli articoli raccolti in questa sezione affrontano questo tipo di ibridazione, che potremmo dire intrasemiotica, da un estremo all'altro del Novecento. Ida Grasso analizza il mescolarsi di prosa e poesia che in Jiménez si fa sintomo di una scelta ideologica di ricomposizione dell'io e di armonizzazione del suo rapporto col mondo; si inaugura così un *discours* poetico in grado di anticipare alcune importanti fasi dell'evoluzione del soggetto lirico, cui giungono le poetiche del Novecento più maturo. Fabrizio Bondi parla della sofferta ricerca di Ottieri di uno stile assoluto che nell'ibridazione di modelli e generi letterari manifesta una diffrazione psichica, e della sua ricerca utopica di un riscatto politico della sofferenza individuale. Gli altri contributi si occupano del saggio: come momento di scoperta delle potenzialità conoscitive della scrittura, dove critica e creazione sono indistinguibili (Paolo Bugliani su Woolf); come tentativo ambiguo di emancipazione da parte della critica, con iniezioni di narritività che le fanno assumere le movenze, e l'*appeal* commerciale, del racconto (Guido Mattia Gallerani). Infine, il saggio esplose nel tentativo di accogliere i frammenti non solo del sistema tradizionale dei generi, ma della realtà stessa, polverizzata nella galassia di segni e rovine che Benjamin cerca di fissare sulla pagina (Pier Giovanni Adamo).

DAL LINGUAGGIO AI LINGUAGGI. IBRIDAZIONE DI CODICI E SISTEMI SEMIOTICI

I contributi presentati nella seconda sezione mostrano alcuni dei meccanismi possibili con cui si realizza la contaminazione tra sistemi semiotici nella letteratura moderna e contemporanea. Gli scivolamenti da un codice all'altro non riguardano solo questioni ascrivibili alla teoria della traduzione in senso stretto (adattamento, trasmutazione, traduzione inter o intra semiotica), ma fondano la creazione artistica moderna. Per questo, ad esempio, è possibile considerare il cinema come la forma moderna per eccellenza, la forma verso la quale sembrano tendere tutte le altre: l'arte che nasce e si alimenta nell'incontro con la critica, con la filosofia, con la fotografia, con la musica.

L'articolo di Françoise Cahen ci introduce nell'universo di uno scrittore poco conosciuto in Italia, Éric Reinhardt, che ha costruito la sua opera nel dialogo con il mondo dell'architettura, del teatro e della danza, inglobando nel discorso letterario alcuni dei linguaggi (dell'economia, della matematica, della comunicazione digitale) che modellano l'immaginario della contemporaneità. Giuseppina Giuliano e Ivana Trajanoska parlano rispettivamente di Andrej Belyj e di Dorothy Richardson e del ruolo della musica nella loro opera: nel primo articolo possiamo osservare come la sinfonia musicale diventi modello compositivo, strutturale e ideologico, assumendo un significato che mette in evidenza alcuni ingranaggi del romanzo contemporaneo; nel secondo, vediamo la musica farsi modello di scrittura e metafora del funzionamento del pensiero. Alice Bravin ci presenta il caso estremo di Dmitrij Aleksandrovič Prigov, quello cioè di un artista che si fa opera e medium, punto di convergenza di tutti i linguaggi artistici.

SCRITTURE VERTICALI. IBRIDAZIONE TRA LA LETTERATURA E IL SISTEMA MEDIALE

I saggi che presentiamo in questa sezione mostrano come il sistema della comunicazione che si è sviluppato tra Otto e Novecento abbia influenzato e continui a influenzare le forme letterarie, dal processo cognitivo di elaborazione fino alla realizzazione finale. Non solo le occasioni di produzione e di fruizione si sono diversificate e moltiplicate, ma l'orizzonte di attesa stesso ha subito un'evoluzione e rinnovato i modelli estetici di una *koinè* letteraria in continua definizione. Aleksandra Wojda nel primo articolo ci porta nel pieno della stagione romantica, quando la scrittura letteraria si nutre delle nuove possibilità tecniche offerte dalla stampa periodica e E. T. A. Hoffmann inventa nuove forme ibride di espressione, mettendo così in moto alcuni dei processi fondamentali dell'ibridazione contemporanea. Maria Dario spiega come la poesia di Apollinaire abbia riprodotto l'apprensione del mondo e la nuova organizzazione dell'esperienza determinata dall'influenza dei quotidiani. Anche Thomas Liano parla dell'influenza della forma-giornale, esercitata sull'opera di Genet: in gioco, qui, c'è il tentativo di rappresentare la falsificazione integrale dell'esperienza e la compiuta mediatizzazione del reale. Jesús Ponce Cárdenas mostra come la poesia possa agire e incidere sulle forme che più invadono l'immaginario collettivo, come la pubblicità, ricostruendo così la possibilità di una critica che si credeva perduta nella consapevolezza di una mediazione totalizzante e inevitabile dell'esistenza.

LA CARTA E IL TERRITORIO

I saggi che abbiamo raccolto mostrano alcune pratiche dell'ibridazione in atto e la loro diffusione capillare nei processi generativi dell'arte contemporanea; la lettura di questi contributi ci fa intuire una genealogia che dal Romanticismo arriva ai giorni nostri, attraversando la grande stagione modernista e il secondo dopoguerra. Abbiamo voluto proporre il primo abbozzo di una carta di quel vasto e tortuoso territorio che è la modernità, per rendere conto di un nuovo assestamento nella storia della letteratura e avanzare un tentativo parziale di descrizione di determinati fenomeni che consideriamo rilevanti. Come ogni mappatura, la nostra non è la ricostruzione mimetica di un terreno, ma un'astrazione e una scelta interpretativa. Che sia proprio in virtù di un sempre più labile confine fra i generi o per la necessità di non ingabbiare i testi in griglie teoretiche troppo strette, i critici che vediamo all'opera in questo numero monografico tendono a sottrarsi alla definizione del concetto di ibridazione, se non proponendola in un'accezione parziale e provvisoria. Dovremmo vedere in questo silenzio uno scacco alla teoria? Forse no. Ai nostri occhi è soprattutto un monito, che ci parla dell'impossibilità di dare una spiegazione univoca dei fatti letterari e di utilizzare l'ibridazione come concetto *passe-partout*. Esaurita la stagione delle indagini di ispirazione teorico-linguistica e semiotica, la critica letteraria ha cercato per varie vie di riavvicinarsi ai testi, con un'attenzione particolare alle questioni intertestuali e ai diversi fenomeni di riscrittura e mescolazione. Questi saggi mostrano che i fenomeni artistici contemporanei hanno bisogno di nuove strategie interpretative e chiedono alla teoria, per recuperare il proprio potere critico, di ibridarsi e contaminarsi. Le chiedono di umanizzarsi.

NOTIZIE DEGLI AUTORI

Paolo Gervasi è assegnista di ricerca presso il CTL – Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria – della Scuola Normale Superiore di Pisa, dove lavora al progetto ERC Looking at Words Through Images, dedicato alla tradizione illustrativa dell'*Orlando furioso* e di altri poemi cavallereschi. Ha ottenuto il Diploma di Perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore con una tesi sulla saggistica letteraria e sulle forme della critica nel Novecento. Ha scritto saggi sulle forme della critica letteraria e sui loro rapporti con la storia dell'editoria e la storia del libro, sui rapporti tra le trasformazioni medialità e le forme letterarie, sulla poetica cognitiva e le relazioni tra letteratura e scienze della mente. Cura per la rivista online doppiozero.com la rubrica *Bios&Logos*, dedicata all'impatto culturale delle neuroscienze.

paolo.gervasi@sns.it

Francesca Lorandini è dottore di ricerca in letterature comparate. Ha studiato a Trento, Lione e Parigi. È stata assegnista di ricerca presso il laboratorio C.I.R.C.E. del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento e docente a contratto di Letteratura francese presso lo stesso Dipartimento. I suoi interessi di ricerca riguardano la letteratura francese contemporanea e la storia della critica letteraria.

francescalorandini@gmail.com

Pietro Taravacci è professore ordinario di Letteratura spagnola presso Università degli Studi di Trento. Si è dedicato al romanzo sentimentale medievale, al romanzo picaresco, al teatro burlesco del Siglo de Oro, alla poesia barocca, alla lirica contemporanea (in particolare a quella metafisica) e alla letteratura mistica spagnola. I suoi principali campi di interesse lo hanno indirizzato verso gli ambiti metodologici della teoria letteraria, la comparazione tra le letterature europee e verso le relazioni intertestuali. È particolarmente interessato alla relazione tra letteratura e le altre arti e alla teoria e alla pratica della traduzione del testo letterario, con particolare attenzione alla prosa lirica e alla poesia.

Già presidente dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (AISPI) e direttore del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università di Trento, è direttore responsabile della rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», direttore del Seminario Permanente di Poesia (SEMPER), membro di comitati scientifici e di redazione di riviste quali «Testo a Fronte», «Orillas» e «Cuadernos AISPI» e di collane di studi letterari quali *Agua y peña* (Viareggio), *Teatro Breve Español* (Iberoamericana, Madrid) e *Bagatelle* (ETS, Pisa). È direttore delle collane *Labirinti* e *Reperti* (Università di Trento), di *Bibliotheca Iberica* (Dell'Orso, Alessandria) ed è membro della giuria del Premio letterario Benno Geiger per la traduzione poetica, presso la Fondazione Cini di Venezia. È membro del collegio docenti del "Dottorato in Le forme del testo" dell'Ateneo trentino.

pietro.taravacci@unitn.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAOLO GERVASI, FRANCESCA LORANDINI e PIETRO TARAVACCI, *Introduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. vii–xii.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

**IBRIDISMO È IDEOLOGIA.
ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL POEMA
IN PROSA DI JIMÉNEZ**

IDA GRASSO – *Università degli studi di Bari “Aldo Moro”*

Le raccolte *Platero y yo* e *Diario de un poeta recién-casado* nate, come ricorda lo stesso Jiménez, da reali occasioni autobiografiche, e pubblicate nello stesso anno (1917) costituiscono uno snodo importante non solo nella produzione lirica del grande poeta di Moguer. In esse la novità è anzitutto di tipo formale: sperimentando con sempre maggiore consapevolezza il genere del poema in prosa, e contaminandolo, come si vede in modo particolare nel *Diario*, con la versificazione libera, Jiménez avvia una seconda fase della sua ricerca poetica. A quale tradizione lirica, in primo luogo ispanica, e poi europea, è possibile ascrivere l'ibridazione dei generi poetici sperimentata da Jiménez? Quale finalità lirica esorta il poeta ad adoperare il poema in prosa per narrare di personali esperienze biografiche? Che tipo di soggettività veicola questo genere-non genere della modernità? E più in generale: è possibile che l'autore andaluso attribuisca al poema in prosa, oltre che una funzione lirico-narrativa, precipi contenuti metapoetici? Nel presente studio si proverà a rispondere a tali interrogativi a partire dallo studio delle due opere menzionate, che hanno il vantaggio di definirsi come due campioni pressoché coevi dell'ibridismo del poeta. L'ipotesi è che in *Platero* e nel *Diario* Jiménez si faccia portavoce di una sorta di personale bilancio, non solo rispetto alla tradizione modernista ispanica, ma anche a quella europea. In controtendenza con quest'ultima, che trova il suo archetipo negli *Spleen* baudelairiani, per l'autore andaluso l'ibridazione dei generi lirici non è una modalità di rappresentazione della disarticolazione del moderno, ma al contrario, e piuttosto in linea con la generazione lirica ispanica a cui egli appartiene, di affermazione di una visione di un mondo coeso e denso di ethos.

Jiménez's collections of poems *Platero y yo* and *Diario de un poeta recién-casado*, written after real autobiographical occasions and published in the same year (1917), are very important in the large production of this great lyric poet. In them, the novelty is firstly formal: experimenting the prose poem with increasing awareness, and contaminating it, particularly in the *Diario*, with the free verse, Jiménez starts a second phase of his poetic research. To which lyric tradition, primarily Hispanic, and then European, can we ascribe the hybridism of literary genres pioneered by Jiménez? Which lyrical purposes move the poet in using the prose poem to represent personal biographical experiences? What kind of subjectivity is conveyed by this genre? And more in general: does Jiménez give the prose poem some meta-poetic content, beyond a lyric-narrative function? This study will try to answer these questions grounding on the analysis of the two mentioned lyrical collections, which represent two contemporary examples of Jiménez's hybridism. The hypothesis is that, in *Platero* and in *Diario*, Jiménez realises a personal analysis of his own poetry, not only with respect to the Hispanic Modernist tradition, but also to the European one, which finds its archetype in Baudelaire's *Spleen of Paris*. Jiménez thinks that hybridism of lyric genres is not a mode of representation of the Modernity's disarticulation but, on the contrary, and quite in line with the Hispanic lyric generation to which he belongs, is the affirmation of a cohesive and ethic world.

I IBRIDISMO È IDEOLOGIA

Nell'oramai non più recente *Teoría del poema en prosa*, felice sintesi dell'evoluzione novecentesca del genere del poema in prosa in ambito ispanico (e ispanoamericano), María Victoria Utrera Torremocha rimarca l'originalità del percorso poetico di Jiménez parlando di «un caso especial dentro de la tradición española» di lirico che «experimenta desde el principio de su carrera literaria con las posibilidades expresivas de la prosa».¹

¹ MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 262.

Nella sua analisi non resta implicito quel giudizio di valore che, quasi un cinquantennio prima, a proposito dello stesso argomento, aveva espresso Díaz-Plaja nel suo studio pionieristico sul poema in prosa in Spagna: «la aportación de Juan Ramón Jiménez a la prosa poética española es tan importante, por lo menos, como la que significa su obra en verso».²

Già in seno alla sperimentazione avviata dal Modernismo ispanico è possibile trovare degli esempi di poeti che, occhieggiando al modello francese, avviano da un lato una nuova ricerca sul versoliberismo, dall'altro esperimenti di contaminazioni tra i generi letterari;³ ma è con Jiménez che la pratica dell'ibridismo di prosa e poesia trova il suo riconoscimento, essendo assorbita, per così dire, e perpetuata nel sistema teorico, coeso e organico, su cui si fonda la sua poetica. Tensione creatrice continua, aspirazione eternante al principio sommo dell'*Obra*, quest'ultima è concepita da Jiménez come sede privilegiata di riflessione lirica e autoriale, intendendo, con il primo aggettivo la sostanza autobiografica e autoreferenziale che il genere poetico acquista in età moderna,⁴ e con il secondo l'insieme delle scelte stilistiche e metriche mediante le quali il poeta di Moguer riconosce la propria soggettività di poeta.

Se con Guillén si può affermare che sempre la predilezione di un genere sugli altri è catalizzatrice di una determinata visione del mondo,⁵ allora occorre chiedersi quale sia il portato letterario, e al limite ideologico, che Jiménez accorda all'operazione di commistione dei generi che informa la sua lunga traiettoria lirica.

Per il nostro autore l'ibridismo si configura come una scelta integrale e totalizzante, in cui l'abbattimento della barriera tra io lirico e io autobiografico, tra verso ed esperienza, corrisponde all'abbattimento di ogni gerarchia tra genere poetico e genere prosastico. La radicale divergenza dei generi è superata in nome di una concezione assoluta della creazione lirica; quest'ultima, inscindibile dal piano esperienziale, ma anzi traendo da esso la linfa vitale, ne diventa immediata trasposizione sul piano della forma. Ciò fa di Jiménez uno dei più grandi interpreti dell'ideologia postromantica: con chiarezza la sua opera rivela che in un mondo in cui è venuta meno ogni gerarchia di senso, e in cui ciascuna parte di realtà ha acquistato il potere di essere narrata, indifferente per il *poietés* è il medio di cui può servirsi per raccontarla.⁶

2 GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, G. Gili, 1956, p. 61.

3 Ad avviare il processo di sperimentazioni e contaminazioni di poesia e prosa nell'epoca della modernità lirica ispanica è l'autore di *Azul...*, sebbene osservi Díaz-Plaja: «No tiene Darío ninguna reflexión de naturaleza teórica respecto al género, aunque no cabe duda de que lo distingue como modalidad autónoma, ya que se refiere en varias ocasiones no sólo a los poemas en prosa propios sino también a los de otros poetas» (*ivi*, pp. 249-250).

4 Per una efficace sintesi dell'evoluzione della lirica in età moderna si veda Mazzoni: «le categorie che permettono di distinguere le varie specie di poesia soggettiva non sono due, ma tre: la lirica di società, la lirica autobiografica trascendentale e la lirica autobiografica empirica. La nascita della poesia moderna coincide con l'attraversamento della frontiera fra la seconda e la terza specie: a partire da una soglia che varia da letteratura a letteratura, ma che sostanzialmente coincide con l'età romantica, i poeti possono raccontare i dettagli effimeri delle proprie vite effimere con una libertà confessoria, un pathos esistenziale, una serietà narcisistica inediti» (GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 213).

5 «Logicamente, soprattutto dal punto di vista dello scrittore – ma anche da quello del critico –, il genere opera principalmente come modello mentale» (CLAUDIO GUILLÉN, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 161).

6 Osservano Forrest e Jaffe: «Jiménez's formal quest entailed creating a poetry purified of anecdote, cliché,

Il percorso di soggettivizzazione biografica attraverso il «tema della contaminazione, mistione, o incrocio, o ibridazione [...] dei generi» è maturato poco a poco nella vita di Jiménez, fino ad informarla in modo definitivo, diventando, com'è proprio in generale di ogni processo di creazione ibrida, «luogo primario della relazione fra teoria ed esperienza: [...] modalità di relazione fra teoria ed esperienza».⁷ Sebbene Jiménez non abbia dedicato ampi studi di natura teorica alle questioni relative all'ibridazione dei generi, nel panorama ragguardevole dei suoi scritti di natura saggistica è possibile estrarre alcuni passaggi illuminanti sulle sue scelte di poetica: «La poesía puesta en verso [...] no ayuda al lector a comprenderla ni a sentirla. Cuando se escribe un poema, para ver el efecto que produce, para ver si efectivamente es poesía, nada mejor que escribirlo en prosa».⁸

Il poeta di Moguer non solo attribuisce pari dignità al genere della lirica e a quello della prosa, ma ritiene che i due siano in un rapporto di sostanziale identità. Tra prosa e poesia non c'è differenza ammissibile sul piano del significante; l'unica dissomiglianza, se c'è, andrà ricercata sul piano qualitativo: «No hay prosa y verso [...] lo que les diferencia es la rima. Si no la hay, todo es prosa, y ésta puede recortarse y escribirse en verso. Por eso estoy pensando, para sucesivas ediciones de mis obras, en dar el verso como prosa».⁹

La distinzione tra verso e prosa che Jiménez instituisce relativamente al versante del *rhythmós* è superata quand'essa debba misurarsi sulla lunga durata della storia della letteratura ispanica. Per il poeta la comune identità tra il genere della lirica e quello della prosa sarebbe legittimata dalla derivazione da uno stesso, antichissimo *modus versificandi*; il *romance*:

El *Romance* (el poema español escrito en verso octosílabo, una acepción de la voz Romance) he dicho siempre que es el pie métrico sobre el que camina toda la lengua española, prosa o verso, que es lo mismo en cuanto a lengua, ya que el verso sólo se diferencia de la prosa en la rima asonante o consonante, no en el ritmo, y si no – lo repito siempre también –, que lo diga un ciego. Cada lengua – y esto también es insistencia mía – camina con pie y paso distinto: el francés con el del verso alejandrino de catorce sílabas, el italiano con el del endecasílabo, el inglés con una pareja formada del endecasílabo y el eneasílabo, etc.¹⁰

and any other external factors, such as rhyme or meter, which would constrain the authenticity of the poetic voice. His belief in the innate musicality of such purified, natural expression carried through to the end of his life, when he observed that verse is merely a visual effect». (JENNIFER FORREST e CATHERINE JAFFE, *Figuring Modernity: Juan Ramón Jiménez and the Baudelairean Tradition of the Prose Poem*, in «Comparative Literature», XLVIII/3 (1996), pp. 265-293, alle pp. 269-270).

7 PAOLO BAGNI, *Il campo di forze dei generi*, in *I generi letterari: ibridismo e contaminazione*, a cura di Annamaria Sportelli, Bari, Laterza, 2001, pp. 3-9, a p. 5.

8 RICARDO GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, p. 115. E ancora: «El verso libre es prosa y puede escribirse como tal. Si no fuera por la rima no habría verso y no encuentro inconveniente en que el poema se escriba seguido» (*ibidem*).

9 *Ivi*, p. 114. Ma si veda ancora questo passaggio da una conferenza del *Trabajo gustoso*: «en realidad no existe el verso más que por el consonante o el asonante, por la rima» (JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Poesía cerrada y poesía abierta*, in Francisco Garfías (a cura di), *El trabajo gustoso. Conferencias*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 83-115, a p. 98).

10 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *El romance, río de la lengua española*, in GARFÍAS, *El trabajo gustoso. Conferencias*, cit., pp. 143-187, a p. 143.

Nella sua interpretazione del lungo corso della lirica spagnola Jiménez, «verdadero creador del romance moderno» nel giudizio di Alberti, stabilisce un unico momento germinale per il genere della prosa e per quello della poesia; unico non solo perché originario di entrambi, ma anche soprattutto perché specifico della letteratura spagnola, che nel *romance* trova la sua autenticità rispetto alle altre letterature neolatine e a quelle germaniche. Per Jiménez il *romance* costituisce la modalità primigenia di ogni tipo di scrittura, comprendendo in sé sia la costante narrativa propria della prosa, sia i possibili diversi gradi a cui giunge l'elaborazione poetica.

Nel grande sforzo juanramoniano di sistematizzazione geo-lirica della storia del verso europeo, e in particolare di quella ispanica, traspare il disegno di un'epoca e di una generazione di poeti che a lungo si è dovuta interrogare, partendo dalla crisi del presente, sul problema dell'identità nazionale. Pur nelle specifiche differenze che caratterizzano i loro singoli percorsi intellettuali, i poeti testimoni del complesso periodo di involuzione che con sempre maggiore incidenza caratterizzò la penisola iberica, sullo scorcio del XIX secolo, reagirono allo stato di tensione politico e sociale, e allo stato di decadenza culturale dilagante ponendo al centro del dibattito critico la necessità di un confronto urgente con il passato. Certi che l'identità di un popolo affondi le proprie radici nel tessuto della memoria comune, i poeti della cosiddetta Generazione del '98 erano convinti di poter ritrovare l'autenticità perduta del popolo ispanico nel dialogo con la tradizione. Da questo punto di vista la posizione di Jiménez è esemplare, essendo egli fermamente convinto che il compito del poeta sia quello di proporre un tipo di lirica che, pur restando fedele alle istanze del proprio tempo e alle novità che questo porta con sé, trovi conferma e riconoscimento nella lunga storia della letteratura ispanica. Pur non respingendo, e in parte accogliendo le sollecitazioni di un tipo di lirica sperimentale che dalla Francia e dall'Inghilterra con sempre maggiore ampiezza si diffondono in Spagna, l'impegno di Jiménez consiste principalmente nel tentativo di autolegittimarsi all'interno della tradizione dei modelli e delle stagioni liriche. Ricavando la matrice comune del genere prosastico e di quello lirico dall'antico *romance*, Jiménez può in parte trovare conferma dei suoi esperimenti di contaminazione, mostrando come questi siano perfettamente coerenti con la memoria ispanica, sviluppo logico se non necessario dell'eredità lirico-narrativa dell'ottosillabo.

L'ibridismo letterario di Jiménez si ammanta di ideologia: alla volontà di trovare riconoscimento storico-letterario della novità offerta dalle proprie elaborazioni formali è sotteso l'impegno per il riscatto di una nazione, la Spagna, sulla quale peserà, ancora fino agli anni duri che antecedono la Guerra Civile, il pregiudizio europeo di arretratezza e di ristagno culturale. Si veda come, in questo squarcio tratto dalla lettera inviata nel 1943 al più giovane Cernuda, Jiménez ridisegnando la mappa delle influenze letterarie europee relative alla diffusione della sensibilità *fin de siècle* pone in evidenza il ruolo rappresentato dalla Spagna: secondo il poeta di Moguer, a guidare i destini dei poeti che sul declino del XIX secolo inventarono un nuovo modo di concepire l'arte lirica, non fu la Francia, ma la gloriosa penisola iberica:

Que haya “simbolismo” hoy como ayer en lo íntimo de mi escritura es natural, ya que yo soy un andaluz (¿no es igual la poesía arábigoandaluza al simbolismo francés?) y que los místicos españoles decidieron, con los líricos americanos (Poe),

ingleses (Browning) y alemanes (Hölderlin) buena parte del simbolismo francés en sus diversos instantes. Sí, el simbolismo fue, como el impresionismo en la pintura, en la música y en la misma poesía, de influencia española... Es necesario insistir ante los españoles de América, en esto: que Francia, en pintura (la técnica), en la música (lo popular), en literatura (la visión), le debe a España mucho más que España a Francia. Esto lo supieron los llamados clásicos, los románticos, los parnasianos, los simbolistas, los impresionistas franceses, y procuraron ocultarlo. (Baudelaire mismo, tan imprevisto ¿no está mirando al lado de Manet, con su libro negro y oro, los soles hijos de España?)¹¹

Molto più che vocazione personalissima alla contaminazione dei generi letterari, l'ibridismo si fa per Jiménez privilegiato modello interpretativo e strumento ideologico. Per il poeta la Spagna, proprio in virtù della sua autorevole e compiuta storia letteraria, può anticipare le altre nazioni europee nella scoperta delle modalità liriche proprie della modernità; di queste egli vuol farsi massimo artista e artefice, massimo interprete europeo. Ancorando i suoi evoluti esperimenti di contaminazione di generi letterari alla solidità della tradizione, Jiménez vede così riconosciuta e colmata di sensi storici la sua originalità lirica, al punto di decidere di affidare la costruzione della propria soggettività al genere più complesso di tutti, che riunendo già nella sua denominazione la poesia e la prosa quasi provocatoriamente per sancirne, e al tempo stesso, annullarne le differenze, sembra mettere in crisi ogni possibile statuto dell'«io».

2 UN CASO DI IBRIDISMO JUANRAMONIANO: IL POEMA IN PROSA

Il caso più emblematico di contaminazione tra genere lirico e genere prosastico che Jiménez sperimenta in modo sempre più consapevole a partire da una certa fase della sua poetica, coincidente grosso modo con la prima metà del primo decennio del XX secolo, è il poema in prosa. Sono gli anni in cui il poeta, ponendosi criticamente nei confronti del suo apprendistato modernista, va alla ricerca di una voce più personale. Conquista di una lenta e approfondita auscultazione lirica, il poema in prosa è individuato da Jiménez come medio privilegiato di costruzione della sua identità lirica; conquista paradossale, come si vedrà, giacché a questo genere-non genere della modernità, o se si preferisce, *summa* di generi, il poeta di Moguer non arriva soltanto per mezzo di sollecitazioni francofone coeve, che pure conosce e accoglie, ma attraverso un lungo studio sui modelli della tradizione ispanica. È da questa che Jiménez vuole trarre legittimazione e conferma della sua maniera lirica al punto da poter essere definito «hito en verdad primerizo en la evolución del género»: ¹² punto di riferimento non solo per le Avanguardie ispaniche, ma anche per la lirica successiva. A dirci quanto il genere del poema in prosa sia fondativo della sua soggettività poetica è lo stesso Jiménez, che in un passaggio de *La corriente infinita* afferma: «Yo empecé a escribir a mis quince años, en 1896. Mi primer poema fue en prosa y se titulaba “Andén”». ¹³

¹¹ JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Cartas. Antología*, a cura di Francisco Garfías, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 234.

¹² DÍAZ-PLAJA, *El poema en prosa en España*, cit., p. 62.

¹³ JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *La corriente infinita. Crítica y evocación*, a cura di Francisco Garfías, Madrid, Aguilar, 1961, p. 229.

La confessione è ribadita in una lettera di pugno del poeta indirizzata nel 1953 al critico Díaz-Plaja affinché questi la accluda al suo studio sul poema in prosa. Nella missiva, dove Jiménez confessa di aver incominciato a scrivere poemi in prosa intorno al 1898, colpisce un elenco minuzioso in cui sono attraversate le influenze letterarie che lo avrebbero condotto alla ‘costruzione’ del genere del poema in prosa:

Mis influencias indudables de entonces, lo mismo para el verso que para la prosa fueron Bécquer, Rosalía de Castro, Jacinto Verdaguer entre los españoles; de fuera Goethe, Heine, Musset, etc. [...] Sin duda “Los ojos verdes”, etcétera, de Bécquer influyeron en mis primeros poemas en prosa. Pero ¡sorpréndase usted! Quien influyó más desde esa época fue Lope de Vega. Yo no puedo precisar hoy dónde leí un espléndido poema en prosa de tipo religioso de Lope y no en una obra larga sino aislado, pero sí sé que no lo he olvidado nunca. [...] Más tarde, desde 1900, influyen en mí Rubén Darío (con su poema “A una estrella”, de “Azul”), Aloysius Bertrand, Baudelaire, Mallarmé (con sus poemas originales en prosa y sus magníficas traducciones de Poe, que leía antes que la de Baudelaire; Claudel [...] Wilde [...] y Pierre Louys en las Canciones de Bilitis.¹⁴

Sulla rilevanza di questa dichiarazione per il critico è inutile insistere: non solo si tratta di una riflessione che, nata per un’occasione specifica, costringe il poeta a ripercorrere il filo della sua produzione poetica rileggendola alla luce di un preciso genere letterario, ma essa si fa anche proiezione idealizzata di sé, costruzione a posteriori dell’immagine di poeta-artefice ch’egli vuole comunicare al suo pubblico. Nella lettera l’uniformità di prosa e poesia («lo mismo para el verso que para la prosa») è ribadita sul piano delle influenze letterarie, ispaniche ed europee, richiamate dal poeta. Tra queste, tutte d’ambito cronologico essenzialmente romantico e post-romantico, risalta un unico riferimento all’epoca del *siglo de oro*, dalla quale Jiménez sembra non poter fare a meno di estrarre e di definire centrale per il suo discorso di ibridazione dei generi l’autorità modellizzante di Lope de Vega. Valorizzando l’aspetto confessionale delle parole del poeta di Moguer, Díaz-Plaja constata in una nota della sua monografia di non essere riuscito a risalire al poema in prosa di Lope citato dal poeta, quello che lo avrebbe spinto a cimentarsi con le operazioni progressive di mistione di prosa e poesia.¹⁵ Ma se siamo d’accordo con il critico che, quasi a voler giustificare il mancato reperimento della fonte citata dal poeta, osserva che «el género, tal como hoy lo entendemos, no existe, en modo alguno, en el siglo XVII»,¹⁶ forse non cadremo in errore nel leggere nella dichiarazione di Jiménez, piuttosto che una pretesa di veridicità assolutizzante, la possibile volontà di innalzare il suo percorso di costruzione lirica su un piano formale altamente idealizzato. Se, a buon diritto, Utrera Torremocha sottolinea la necessità di «preguntarse por qué el poeta vincula su primera tentativa literaria al género del poema en prosa, manipulando de ese modo su biografía poética»,¹⁷ una possibile risposta a questa domanda può ricavarsi dalle dichiarazioni dello stesso Jiménez. Il poeta concepisce il genere del poema in prosa come

14 DÍAZ-PLAJA, *El poema en prosa en España*, cit., p. 62.

15 «No deja de ser curiosa la afirmación de Juan Ramón Jiménez acerca del poema en prosa de Lope, poema que no he encontrado en ninguna de las revistas de la época que he consultado» (*ivi*, p. 63).

16 *Ibidem*.

17 UTRERA TORREMOCHA, *Teoría del poema en prosa*, cit., p. 263.

momento fondativo e primigenio della costruzione della sua soggettività lirica, chiave di lettura della sua poetica, fondata sull'ibridismo di generi e di codici letterari. L'omaggio a Lope de Vega ch'egli fa giungendo addirittura a stravolgere la storia legata all'origine del genere del poema in prosa contiene, ben oltre la lode, il desiderio di essere compreso in una specifica tradizione letteraria: per Jiménez la costruzione della propria soggettività autoriale non può prescindere dal confronto con il passato della lirica ispanica. Pertanto, ancorandosi alla tradizione dei modelli del *siglo de oro* (molto più che a quelli della tradizione romantica più recente) egli scorge nel poema in prosa, genere a cui la modernità ha attribuito l'espressione massima della crisi della soggettività, la possibilità della massima enunciazione dell'integrità dell'«io». Assai in controtendenza non solo con l'impiego che del poema in prosa fa la lirica europea coeva, ma addirittura con la sua stessa qualità originaria, Jiménez riconosce al poema in prosa uno statuto affermativo della soggettività del poeta, garante della efficace comunicazione tra questi e la comunità degli uomini.

Come osserva Bernard, a cui va il merito di aver inaugurato, alla fine degli anni Cinquanta, il dibattito critico sul genere del poema in prosa, la caratteristica fondante del genere si ricava nell'aperta esibizione della rivolta del poeta nei confronti del mondo:

[...] le poème en prose est né d'une révolte contre toutes les tyrannies formelles qui empêchent le poète de se créer un langage individuel, qui l'obligent à verser dans des moules tout faits la matière ductile de ses phrases.

Mais le poème en prose a rejeté plus complètement les lois métriques et prosodiques; il a refusé obstinément de se laisser codifier. La volonté anarchique, qui est à son origine, explique son polymorphisme et la difficulté qu'on éprouve à le définir.¹⁸

Bernard dimostra che la tensione sovversiva del poema in prosa, oltre ad essere qualità specifica del genere, è vieppiù caratterizzante della sua origine moderna: «Toutefois, il [il poema in prosa] tend plus souvent encore aujourd'hui à devenir l'instrument d'une révolte métaphysique, et c'est par là, je crois, qu'il est essentiellement une forme *moderne*».¹⁹ Nell'adozione del poema in prosa da parte di Jiménez non è dato rintracciare alcun intento contestatario e destrutturante; al contrario, per il poeta questo genere ibrido della modernità diventa medio privilegiato della narrazione di storie perfettamente armoniche nel quadro dell'esperienza, in cui l'io lirico non è descritto come ente scisso dal mondo in cui gli è capitato in sorte di vivere, ma come perfettamente integrato in esso. Particolarmente efficaci per esemplificare non solo la finalità costruttiva che Jiménez accorda al genere del poema in prosa, ma anche il portato ideologico di cui, attraverso l'impiego di questo genere, il poeta infonde alla tradizione letteraria dei modelli e della modernità, sono due opere centrali nel percorso di costruzione della sua *Obra: Platero y yo* (1914) e *Diario de un poeta recién casado* (1917).²⁰ In queste raccolte, originate, come

¹⁸ SUSAN BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. II.

¹⁹ *Ivi*, pp. 772-773.

²⁰ Sebbene Jiménez affermi di aver iniziato a scrivere *Platero* nel 1906 («Empecé a escribir "Platero" hacia 1906, a mi vuelta a Moguer después de haber vivido dos años con el jeneroso doctor Simarro. El recuerdo de otro Moguer unido a la presencia del nuevo y mi nuevo conocimiento de campo y gente, determinó el libro»); JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Prólogo a la nueva edición*, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, a cura di

ricorda lo stesso Jiménez, da reali occasioni autobiografiche, sperimentando con sempre maggiore consapevolezza il genere del poema in prosa, e contaminandolo, come si vede in modo particolare nel *Diario*, con la versificazione libera, Jiménez avvia una seconda fase della sua ricerca poetica in cui è centrale il «gusto por cuestionar fronteras genericas y [la] enorme atracción por [el] hibridismo» che tanta influenza avranno anche sulle generazioni poetiche successive.²¹ In *Platero y yo* e nel *Diario de un poeta recién casado*, pubblicate significativamente nello stesso anno, il 1917, Jiménez si fa portavoce di una sorta di personale bilancio di poetica, non solo rispetto alla tradizione modernista ispanica, ma anche a quella europea. In controtendenza con quest'ultima, che trova il suo archetipo negli *Spleen* baudelairiani, per l'autore andaluso l'ibridazione dei generi e dei codici lirici non è una modalità di rappresentazione della disarticolazione del moderno, ma al contrario, e piuttosto in linea con la generazione lirica ispanica a cui egli appartiene, di affermazione di una visione di un mondo coeso e denso di *ethos*.

3 PER UN'ETICA ESTETICA DEL POEMA IN PROSA

Le raccolte *Platero y yo* e il *Diario de un poeta recién casado* non possono certo essere annoverate tra le prime prove dell'ibridismo letterario di Jiménez. Nello studio dedicato alla sua opera in prosa, Predmore ripercorre le differenti tappe del lungo percorso di elaborazione formale che conduce il poeta al conseguimento della propria voce lirica. Dopo il «sentimentalismo lacrimoso»²² di *Prosas varias* (1898-1903) egli si misura, negli anni

Javier Blasco e Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, vol. III, pp. 577-579, a p. 577), la raccolta dovette attendere vari anni per essere pubblicata. Inoltre, come osservano González Ródenas e Young: «Platero presenta [...] la peculiaridad de contar con dos ediciones princeps considerablemente distintas» (*ivi*, p. 457). La prima, ridotta rispetto alla seconda, e pensata per un pubblico infantile, fu pubblicata nel 1914 a Madrid nella collana «Biblioteca Juventus» della casa editrice La Lectura. In quest'edizione l'ordine dei componimenti non rispetta la volontà dell'autore, ma piuttosto la struttura stabilita dalla medesima casa editrice. Quella che comunemente viene definita la seconda edizione di *Platero* (alla quale ci riferiamo nel presente studio), pur essendo di fatto «primera edición completa y a gusto de su autor», fu pubblicata, previo consenso di Jiménez, nel 1917, dall'editore Calleja. Il *Diario de un poeta recién casado* vide la luce nel 1917 a Madrid, pubblicato dalla stessa casa editrice che aveva editato la seconda edizione di *Platero* (Calleja). Esiste, poi, una seconda edizione dell'opera del 1948 (Buenos Aires, Losada) dove, osserva Blasco: «cabe anotar dos variantes significativas: una, que afecta al título (ahora el “Diario” pasa a llamarse “Diario de poeta y mar”), y otra, que afecta al último texto del libro, el titulado “Cristales morados y muselinas blancas”, en la sección sexta del libro (*Diario* CCXLIII), al final del cual (además de unas variantes no relevantes para el significado del poema) el poeta añade un “Aunque...” como cierre de ese texto y como cierre último del libro» (JAVIER BLASCO, *Introducción*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., vol. II, p. 47).

21 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, a cura di Teresa Gómez Trueba, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008, p. 25. Osservano Blasco e Gomez-Trueba: «sobre todo a partir del “Diario de un poeta recién casado” [...] (aunque la evolución formal ya empieza a intuirse en “Platero”), sus prosas se distancian del modelo fin de siglo, al tiempo que incorporan elementos expresivos que más bien tendemos a identificar con las Vanguardias [...] el humor y la ironía, la fragmentación de la imagen a través de una multiplicidad de puntos de vista, la superposición de planos, la fusión o confusión de temporalidades diferentes, la deformación caricaturesca de la realidad, etc.» (JAVIER BLASCO e TERESA GÓMEZ TRUEBA, *Introducción*, in Juan Ramón Jiménez, *Prosa lírica*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009, pp. IX-XLI, a p. XI).

22 MICHAEL PREDMORE, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1966, p. 75.

di *Palabras románticas* (1906-1912), con una «agudización del poder descriptivo»,²³ per giungere, poi, nelle *Baladas para después* (1905-1913), sul modello francese, all'abbandono de «las categorías convencionales de organización» e alla frantumazione della «sintaxis formal».²⁴ Nonostante l'indagine sperimentale sulle risorse del genere prosastico avviata dalle raccolte menzionate, la critica è unanime nel rimarcare la radicale novità che *Platero y yo* e il *Diario de un poeta recién casado* disegnano nello sviluppo dell'opera di Jiménez; come osserva Predmore: «En *Platero* encontramos los comienzos de casi todas las formas de expresión prosística que siguen los trabajos en prosa del segundo período».²⁵ In quest'opera, come nel *Diario*, il poeta si misura con la capacità di «explorar todas las posibilidades expresivas de la prosa en un intento de conjugar prosa poética, poema en prosa y narración lírica».²⁶ La notevole differenza segnalata da *Platero* e dal *Diario*, rispetto alle raccolte che le precedono riguarda proprio la scelta consapevole che il poeta fa del poema in prosa, innalzato definitivamente, a quest'altezza cronologica, a genere lirico primigenio e archetipale di ogni possibile discorso lirico. È lo stesso Jiménez a rivendicare in più occasioni il peso letterario e simbolico che entrambe le opere rivestono all'interno della sua poetica, interpretando *Platero* come *summa* e approdo della sua prima maniera lirica («la más representativa de la primera época»)²⁷ e il *Diario* come opera della conseguita pienezza.

È noto quel passaggio del *Trabajo gustoso* in cui Jiménez, a pochi anni di distanza dal Premio Nobel, ripercorrendo a ritroso le tappe del suo cammino poetico, e già pensando alle generazioni future dice:

El Diario fue saludado como un segundo primer libro mío y el primero de una segunda época. Era el libro en que yo soñaba cuando escribía "Ninfeas"; era yo mismo en lo mismo que yo quería. Y determinó una influencia súbita y benéfica en los jóvenes españoles e hispanoamericanos, y la burla de todos los césares de España. La crítica mayor y mejor está de acuerdo en que con él comenzó una nueva vida en la poesía española (un "gran incendio poético", dijo uno). En realidad, el "Diario" es mi mejor libro. Me lo trajeron unidos el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas y mi largo recorrido anterior. Es un punto de partidas.²⁸

Come già è capitato di rilevare a proposito delle dichiarazioni di Jiménez sulla sua iniziazione alla pratica del poema in prosa, anche nel caso delle citazioni riportate è evidente un forte intento nobilitante delle proprie creazioni da parte del poeta, che prima ancora di trovare corrispondenza sul piano reale, sembra essere dettato principalmente dalla sua necessità di individuarsi soggettivamente sul piano della forma. Se guardiamo la cronologia relativa alla pubblicazione di *Platero* e del *Diario* scopriamo che, al di là delle loro singole storie redazionali, le due raccolte, scopertamente autobiografiche, vengono diffuse

23 *Ivi*, p. 79.

24 *Ivi*, p. 97.

25 *Ivi*, p. 124.

26 UTRERA TORREMOCHA, *Teoría del poema en prosa*, cit., p. 275.

27 GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, cit., p. 120.

28 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *El modernismo poético en España y en Hispanoamérica*, in GARFÍAS, *El trabajo gustoso. Conferencias*, cit., pp. 218-235, alle pp. 231-232.

con il *placet* del poeta a partire dallo stesso anno, il 1917, centrale per il destino biografico di questi. La coincidenza cronologica in parte avvalorata una possibile lettura di *Platero* e del *Diario* come una sorta di ideale dittico, incentrato sul problema della costruzione della soggettività lirica del poeta-Jiménez. Il percorso di iniziazione che dalla simbolica età dell'innocenza conduce l'io lirico all'accettazione rassegnata della raggiunta, sconosciuta età adulta – inscenato da *Platero* per mezzo della descrizione del viaggio sognante che il giovane poeta («yo») avvia in compagnia del suo doppio, l'animale-asino («Platero»), che morendo lo consegna alle soglie del perturbante mondo dei grandi –, si conclude gioiosamente, come raccontano le pagine del *Diario*, con l'inserimento dell'«io» nella comunità degli uomini, a cui può accedere per mezzo del sacramento matrimoniale. Nel 1917 Juan Ramón è rientrato in Spagna; è trascorso quasi un anno dal lungo viaggio di andata e ritorno per mare alla volta degli Stati Uniti, dove il 2 marzo del 1916 ha preso in moglie Zenobia Camprubí. Non più solo, nel «sostenido pensamiento solitario»,²⁹ egli è ora poeta «recien casado»: la nuova condizione di marito e poeta si ammantava di sensi letterari nuovi, e coincide con un fondamentale ripensamento della sua poetica e del suo statuto lirico.³⁰ È significativo, pertanto, che per descrivere il processo verso l'acquisizione di una nuova condizione sociale (l'itinerario simbolico descritto in *Platero* e nel *Diario*), il poeta si serva del poema in prosa, a cui Jiménez demanda sia l'osservazione oggettiva, sia soprattutto sue riflessioni di natura metaletteraria, volte a mettere in rilievo la centralità etica che egli crede di aver guadagnato, in quanto poeta-coniugato, presso il consorzio umano, il pubblico dei suoi lettori e della lirica ispanica. Il superamento della dualità scissa del rapporto erotico in nome dell'amore coniugale trova un corrispettivo sul piano della forma, dove il verso e la prosa, uniti nel *Diario*, eternizzano il principio sommo juanramoniano della totalità lirica.

Intorno al 1917, dunque, il poema in prosa si carica di sensi molteplici: emblema di ogni ibridismo letterario, diventa emblema della lirica medesima. Inoltre, esso si carica di una grande finalità costruttiva, giacché gli è demandata la funzione di descrivere il conseguimento definitivo della soggettività etico-estetica dell'io. Si palesa la distanza segnalata dalla concezione juanramoniana del poema in prosa rispetto al modello del genere consegnato da Baudelaire alla tradizione lirica occidentale. Quest'ultimo, che come osserva Todorov, «se non è l'inventore della forma [...] le ha conferito le sue lettere di nobiltà, introducendola nell'orizzonte dei suoi contemporanei e dei suoi successori, facendone un modello di scrittura»³¹ legge nel poema in prosa il genere contestatario per eccellen-

29 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Platero y yo*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., p. 531.

30 Sia consentito il rinvio a IDA GRASSO, *Il Diario de un poeta recién casado e il superamento dell'estetica modernista*, in «Y si a mudarme a dar un paso pruebo». *Discontinuità, intermittenze e durate nella poesia spagnola della modernità*, a cura di Antonio Gargano e Gennaro Schiano, Pisa, Ets, 2015, pp. 151-177.

31 TZVETAN TODOROV, *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 130. Cfr. Bernard: «Baudelaire, le premier, a conçu la nécessité de donner au poème en prose une forme moderne, adaptée à l'existence, aux mouvements intérieurs, aux aspirations de l'homme moderne. [...] avec Baudelaire aussi nous voyons se dessiner un immense point d'interrogations, qui va se poser devant les poètes de la seconde moitié du XIXe siècle comme la question essentielle, celle du langage poétique: comment, par quels moyens le langage poétique peut-il devenir l'instrument d'une conquête métaphysique, permettre au poète d'opérer une double action de découverte et de création?» (BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, cit., p. 764).

za, il «genre de révolte et de liberté», nelle parole di Bernard.³² L'eredità baudelairiana del poema in prosa che la lirica europea accoglie all'inizio del XX secolo è assai coerente rispetto alla tensione sovversiva che ne fonda l'origine. Come osserva Giovannetti, il poema in prosa raggiunge «la propria maturità» in Europa in un ristretto gruppo di anni, quelli che vanno dal 1912 al 1918, in cui accade che il genere, «senza avere alle spalle pressoché alcun antecedente degno di questo nome» – fatta ovvia eccezione di Baudelaire –, sia molto praticato nelle differenti letterature europee.³³ Con la tradizione europea novecentesca del poema in prosa Jiménez condivide l'impiego del genere e la vocazione ad un alto tasso di formalizzazione, ma non ne assume, anzi respinge, la sua principale finalità istitutiva. Se Baudelaire, «che fonda la poesia in prosa», affida ad essa la condanna di un tempo, in cui il poeta, scardinato dal suo altare, è stato relegato ai margini della società; se, venuta meno ogni speranza rivoluzionaria e ogni potere d'azione, a questi non resta che sublimare la lotta in feroci e dissacranti *razzi* verbali,³⁴ per Jiménez, al contrario, il poema in prosa è il genere che, non solo trova legittimazione all'interno della tradizione letteraria nazionale, ma rafforza, per la sua densità d'artificio l'autorialità del poeta che vi aggiunge uno spessore etico, inaudito rispetto alla tradizione precedente.³⁵ Ciò che nei poemi in prosa di Jiménez viene meno è proprio il terzo dei tratti che, secondo Bernard, caratterizzano il genere a partire dalla sua 'fondazione' baudelairiana: «brièveté, intensité, gratuité sont pour lui [il poema in prosa] non des éléments de beauté possible, mais vraiment des éléments constitutifs sans lesquels il n'existe pas; et d'autre part il y a dans tout poème en prose à la fois une force d'anarchie destructrice, et une force d'organisation artistique, et c'est de cette union des contraires que vient son "dynamisme" particulier».³⁶

Se certamente possiamo attribuire la qualità della *brevità* e dell'*intensità* ai poemi in prosa di *Platero* e del *Diario*, più difficile è sostenere il loro attributo di *gratuità*, giacché Jiménez li ammantava di una finalità paideutica sconosciuta alla vita letteraria del poema in prosa. L'esemplarità delle due opere è rimarcata sin dalle prefazioni che sono esplicitamente dedicate a due tipi di comunità: la prima è quella dei bambini a cui il poeta ha idealmente destinato *Platero*, la seconda è quella degli uomini, auspicabili lettori del *Diario*. Così recita la premessa a *Platero*, che inaugurava l'edizione del 1914, confermata poi nell'edizione del 1917:

32 «on peut dire que le poète cherche à créer un monde autonome par tous les moyens: fulgurante illumination, récit plus ou moins chargé de symboles, récit de rêve, humour noir ou non, créations fantastiques, le poème en prose "anarchique" nous parle de "l'homme révolté" en lute contre ce monde qui l'accable et tentant de se créer "un monde autonome"» (ivi, p. 773).

33 PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, p. 37.

34 «nel momento stesso in cui [Baudelaire] ci presenta una struttura non versificata, ci invita anche a coglierla sullo sfondo del sistema versificatorio esistente, nei confronti del quale esprime un profondo rifiuto» (ivi, p. 31).

35 Per una ricostruzione delle letture baudelairiane di Jiménez cfr. GLYN HAMBROOK, *Juan Ramón Jiménez, Reader of Baudelaire*, in «Tesserae», 1/3 (1995), pp. 367-388; GLYN HAMBROOK, *Baudelaire canonisé et le modernisme espagnol: la revue Helios 1903-1904*, in «Bulletin Baudelairien», xxx/2 (1995), pp. 100-11; GLYN HAMBROOK, *Nuevas precisiones sobre la traducción de la obra de Charles Baudelaire en la España de fin de siglo XIX*, in *Obra en marcha. Ensayos en honor de Richard A. Cardwell*, a cura di Jean Andrews e Stephen G. H. Roberts, Nottingham, Critical Cultural e Communications Press, 2009, pp. 44-54.

36 BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, cit., p. 763.

Este breve libro, en donde la alegría y la pena son gemelas,
 cual las orejas de Platero, estaba escrito para... ¡qué sé yo para
 quién!... para quienes escribimos los poetas líricos... Ahora que va a
 los niños, no le quito ni le pongo una coma. ¡Qué bien!
 «Donde quiera que haya niños – dice Novalis –, existe una
 Edad de oro». Pues por esa edad de oro, que es como una isla espiri-
 tual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra
 allí tan a su gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla
 nunca.
 ¡Isla de gracia, de frescura y de dicha, edad de oro de los niños;
 siempre te halle yo en mi vida, mar de duelo; y que tu brisa
 me dé su lira, alta y, a veces, sin sentido, igual que el trino de la
 alondra en el sol blanco del amanecer!³⁷

La necessità del poeta di riferirsi ad un pubblico di bambini è rimarcata sin dal titolo che accompagna la premessa: «Advertencia a los hombres que lean este libro para niños». A costoro, padri e madri dei reali destinatari dell'opera, Jiménez motiva il desiderio che il suo libro sia sfogliato da piccoli lettori: come il poeta, i bambini fluttuano in una mitica «edad de oro», fonte di grazia e bellezza, precluse alle stagioni successive della vita. «A los niños», aggiungerà il poeta nel prologo, mai edito, per una nuova edizione di *Platero* (che leggiamo in appendice all'edizione moderna dell'opera a cura di Predmore) «no hay que darles disparates (libros de caballerías), para interesarles y emocionarlos, sino historia y trasuntos de seres y cosas reales tratados con sentimiento profundo, sencillo y claro. Y esquisito».³⁸ La storia narrata in *Platero*, dunque, non è un grazioso racconto fantastico, remoto al tempo e alla storia degli uomini; al contrario, tutto in essa avvicina e concilia con la vita.³⁹ La gravidanza sentimentale derivante dall'alto tasso di referenzialità biografica che Jiménez accorda ai poemi in prosa di *Platero* è esibita anche nella prefazione del *Diario*, siglata «Madrid, 3 septiembre de 1916»:

No el ansia del color exótico, ni el afán de «necesarias» novedades. La que viaja, siempre que viajo, es mi alma, entre almas. Ni más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo. Nunca más diferente, más alto siempre. La depuración constante de lo mismo, sentido en la igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin y de reinternación permanente. En la tarde total, por ejemplo, lo que da belleza es el latido íntimo de la caída idéntica, no el variado espectáculo externo; la exactitud del latido. El corazón, si existe, es siempre igual; el silencio, verdadera lengua universal ¡y de oro!, es el mismo en todas partes. En este álbum de poeta copié, en leves notas, unas veces con color solo, otras sólo con pensamiento, otras con luz sola, siempre frenético de emoción, las islas que la entraña prima y una del mundo del instante subía a mi alma, alma de viajero, atada al centro de lo único por un hilo elástico de gracia; pobre alma rica, que, yendo a lo suyo, se figuraba que iba a otra cosa...o al revés, ¡ay!, si queréis.⁴⁰

37 JIMÉNEZ, *Platero y yo*, cit., p. 466.

38 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Prólogo a la nueva edición*, in *Platero y yo*, a cura di Michael Predmore, Cátedra, 1978, pp. 249-250, a p. 250.

39 A proposito di *Platero y yo* Cardwell parla di «pedagogía íntima» (JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Platero y yo*, a cura di Richard Cardwell, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 21).

40 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., p. 55.

Qui il poeta presentandosi come un'«alma [...] entre almas» affida alla comunità dei suoi simili la parabola di un'ascensione dal sapore spirituale – nella dedica a Rafael Calleja parla di «recorrido interior» –, la vicenda di un uomo che per mezzo della «gracia» dell'*agape* cristiano può condividere, anche se in minima parte, l'unità della vita del cosmo («atada al centro de lo único por un hilo elástico de gracia»). Ci sembra che, nelle due prefazioni riportate, gli idealizzati, differenti destinatari di esse, i padri e i figli, siano riuniti in un unico ammaestramento morale derivante dalla pienezza delle esperienze biografiche narrate dal poeta. Sebbene questi faccia mostra di orientare (o forse sarebbe meglio dire abbassare) il suo viaggio sentimentale al livello dei propri destinatari per dividerne i nobili insegnamenti, certo può dirsi fiero dell'eccezionalità delle storie che narra poiché, in quanto poeta, egli solo sa elevarle ad un raffinato grado di complessità. A garantire l'istanza esemplare dei percorsi esistenziali narrati nelle due opere concorre in misura determinante la loro struttura. A differenza degli *Spleen* baudelairiani, «prosa esplosa in prose»,⁴¹ opera rimasta provocatoriamente a livello progettuale, in cui, come osservava il poeta dei *Fleurs du Mal*, «dont on ne porrai pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement»,⁴² *Platero y yo* e il *Diario* sono opere concluse. In esse l'ordine in cui sono disposti i poemi in prosa (e i versi liberi, nel caso del *Diario*) concorre alla costruzione di vicende che tendono ad una fine.⁴³ L'unità strutturale delle due raccolte è rimarcata sin dal loro corredo paratestuale, dove il poeta esalta il dato coesivo e altamente formalizzato delle sue creazioni: nella premessa del *Diario* Jiménez parla della sua opera come di un «álbum de poeta»; in *A Platero, en el cielo de Moguer*, una delle ultime prose della raccolta, rivolgendosi al fido animale, così lo apostrofa: «a ti este libro que habla de ti».⁴⁴ Del resto, come Jiménez suggerisce nella dedica offerta a Rafael Calleja, il *Diario* è «breve guía de amor / por tierra, mar y cielo»: guida, dunque, in cui il procedere delle informazioni non può essere confuso o alterato.⁴⁵ Ancora una volta Jiménez sembra contraddire quella che per Bernard è l'essenza duplice del poema in prosa: «tout l'ensemble complexe de lois qui président à l'organisation de ce genre original se trouve déjà en germe, en puissance, dans sa seule dénomination: *poème en prose* [...] et en

41 GIUSEPPE MONTESANO, *Introduzione a Lo Spleen di Parigi*, in Charles Baudelaire, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1996, pp. 377-384, a p. 378.

42 CHARLES BAUDELAIRE, *A Arsène Houssaye*, in *Œuvres complètes*, a cura di Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, vol. I, pp. 275-276, a p. 275.

43 «Juan Ramón trabajaba muchas veces, y no sólo en el momento de la escritura del "Diario de un poeta recienasado", como el diarista que toma notas de continuo de todo aquello que a su alrededor llama su atención. Pero lo interesante, y ahí radica su modernidad, es que terminará por conferir a ese apunte momentáneo la misma categoría poética (o incluso más) que a la obra extensa, supuestamente premeditada. Como un verdadero autor de Vanguardia, Juan Ramón tomaba de la realidad, y en el caso concreto del "Diario", de la realidad de la ciudad cosmopolita, fragmentos diversos que encuentra especialmente significativos, para, tras ser arrancados de su medio original, reordenarlos artísticamente de manera diferente, dotándolos de otro significado. Y de esta manera, junto a la dotación del fragmento de un significado superior se produce también el cuestionamiento tradicional respecto a las barreras genéricas» (TERESA GÓMEZ TRUEBA, *Acerca del camino estético que nos condujo al microrrelato: el ejemplo de J. R. Jiménez*, in «Ínsula», DCCXLI (2008), pp. 13-17, p. 16).

44 JIMÉNEZ, *Platero y yo*, cit., p. 563.

45 JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recienasado*, cit., p. 54.

effèt le poème en prose non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur...».⁴⁶ Jiménez non nasconde, anzi rimarca i nessi di consequenzialità narrativa che scandiscono il progredire logico della lettura: patente, a livello macroscopico, è la centralità attribuita dal poeta alla scansione cronologica degli eventi. Lo sfondo temporale in cui s'inscena *Platero*, sebbene ricco di tonalità sfumate e sognanti, «se estructura de acuerdo con el ciclo natural del año (de primavera a primavera)».⁴⁷ Nel *Diario*, dove osserva Reyes Cano, «la sucesión cronológica de los poemas es por lo general más rigurosa»,⁴⁸ le date che antecedono i poemi in prosa e le liriche rivestono un'importanza fondamentale e costituiscono un sistema preciso di indicazioni di tempi e di luoghi fisici e reali. Forse un primo motivo di tale soluzione formale può essere individuato nella volontà del poeta di accompagnare i lettori delle due opere attraverso la fitta maglia di simbologie e segni che esse dispiegano, rassicurandosi che il contenuto di esse non venga frainteso: l'attenzione che Jiménez pone nei confronti del suo pubblico in questi singolari percorsi di formazione è molta. Il lettore non è respinto o sarcasticamente deriso, invitato com'è in Baudelaire nella lettera-prefazione ad Houssaye ad interrompere dove vuole la lettura⁴⁹ – esplicitati al contempo l'essenza posticcia del suo prodotto artistico e il disprezzo nei confronti di un tempo in cui «la lirica non versificata è il luogo della contraddizione, tratteggia un universo in cui nulla aderisce pienamente a se stesso, e l'alienazione, la mediazione e la falsità sono i dati (letterari e insieme esistenziali) dominanti»⁵⁰ – ma incensato e compreso, invitato a far parte della comunità di anime sodali (le «almas» della prefazione del *Diario*), che le due opere fondano.

Una parte del pubblico di lettori a cui si rivolge Jiménez abita le due opere: sono individui concreti, chiamati dal poeta con il loro nome; sono i personaggi del piccolo mondo descritto da *Platero*, dove tra tutti gli esseri, animati o inanimati che sembrano prendere vita per incanto spicca «Aguedilla / la pobre loca de la calle del sol / que me mandaba moras y claveles» (alla cui «memoria» è dedicata l'opera); sono i poeti raffinati («Rubén Darío»; «Antonio Machado»; «Manuel Machado»; «Alfonso Reyes»; «J. Moreno Villa»), e i raffinati critici («José Ortega y Gasset»; «Ricardo de Orueta»), gli scrittori («Alejandro Plana»; «Pedro Henríquez Ureña»; «José M. López Picó»; «José María Izquierdo») e i giornalisti («Luis Bello»), gli editori («Mr. J. G. Underhill»; «Mr. A. Huntington»; «Saturnino Calleja»), e i pittori («Joaquín Sorolla»; «Javier de Winthuysen»; «D. Vázquez Díaz») a cui Jiménez dedica liriche e poemi in prosa del *Diario*. Ma nel *Diario* la comunità di spiriti intellettuali a cui il poeta si rivolge *ad personam* è affiancata da un'altra comunità, più privata ed intima, che con la prima forma

46 BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, cit., p. 434.

47 MICHAEL PREDMORE, *Introducción a Platero y yo*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 53.

48 ROGELIO REYES CANO, *El Diario de un poeta recién casado como libro de viaje*, in *Poesía total y obra en marcha*, a cura di Cristóbal Cuevas García e Enrique Baena, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 141-162, a p. 152. Cfr. anche Pérez Priego: «No existe [en el *Diario*] otro hilo ordenador que el puramente cronológico, el que va imponiendo el ritmo del paso del tiempo día tras día» (ÁNGEL MIGUEL PÉREZ PRIEGO, *El género literario de "Diario de un poeta recién casado"*, in *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, a cura di Ricardo Senabre, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981, pp. 101-120, a p. 103).

49 «Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture» (BAUDELAIRE, *À Arsène Houssaye*, cit., p. 275).

50 GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap*, cit., p. 31.

un orizzonte sentimentale permanente: è la famiglia originaria del poeta («Mi hermano»; «Mi madre»), e quella acquisita da parte di Zenobia («Aunt Bessie»); è il nido più ampio degli affetti di amici («Nancy»; «Mr. Plimpton»; «Miss Hague»; «Madeleine Bogert»; «Katherine Sargent») e dei conoscenti («Miss Grace Nichols»; «Mrs. Arthur W. Page»; «Mrs. Seth Low Pierrepont»), tra i quali vi sono anche i testimoni delle nozze dei due sposi («Hannah Crooke»; «Yoyó»).

Ammesso a prendere parte al profondo, segreto dialogo (eppure al contempo così volutamente esibito nel testo) che il poeta di volta in volta instaura con i suoi interlocutori, il lettore al pari di un invitato alla celebrazione condivide con gli altri ospiti della festa la gioia corale dell'unione matrimoniale sancita dal poeta con la sua sposa. Con la sua esperienza di lettura si fa testimone di un evento eccezionale, il raggiungimento da parte del poeta di una nuova condizione soggettiva e sociale, quella del *poeta recién casado*, appunto.

In un passaggio dello studio dedicato al poema in prosa, Riffaterre interpretando il genere nei suoi esiti novecenteschi alla luce di quella «contraddizione in termini» che ne caratterizza l'origine moderna afferma: «La significanza del poema in prosa [...] si situa in tutto e per tutto nell'intertestualità, dipende interamente, cioè, dalla capacità del lettore di percepire (ma non necessariamente di descrivere) l'interazione, di relazione così come di conflitto, fra le due derivazioni. Il poema in prosa, perciò, esige considerevole partecipazione da parte del lettore».⁵¹ Per Riffaterre è centrale che ciascun lettore del poema in prosa, disambiguando le contraddizioni del genere derivanti dalle duplici funzioni formali e semiotiche che esso veicola, giunga a comprendere, da una posizione di conseguito straniamento, la sua connaturata natura di «artefatto letterario». Nei poemi in prosa che compongono *Platero y yo* e il *Diario de un poeta recién casado* di Jiménez ci pare che nessun cortocircuito di senso si venga a creare; come dimostrano i pochi esempi riportati⁵² non si danno duplici «derivazioni» semiotiche. Le strutture semantiche e sintattiche che ciascun testo di *Platero* e del *Diario* propone non sono contrarie e simultanee, ma regolate dal rapporto causa-effetto, esse mirano ad una conclusione, essendo incastonate in una struttura che le garantisce sia nella loro singolarità testuale sia nel loro rimando alla progressione del senso delle opere. Nondimeno il lettore di *Platero* e del *Diario* è chiamato ad una duplice riflessione: la prima riguarda l'operazione di capovolgimento dello statuto del genere del poema in prosa operata da Jiménez. Egli, in linea con la generazione d'appartenenza, attenta al recupero della memoria letteraria ispanica, ricolma di personali sensi etici ed estetici il genere della modernità sommamente deputato ad esibirne la crisi, ri-fondandolo sul versante delle letterature nazionali, e aggiungendo contenuti ampiamente condivisibili e garantiti dal pubblico della sua poesia.⁵³ Quest'ul-

⁵¹ MICHAEL RIFFATERRE, *La semiotica di un genere: il poema in prosa*, in *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 196-209, a p. 208.

⁵² Il presente lavoro non ha alcuna ambizione d'eshaustività, ma semmai di esemplificazione di un discorso problematico intorno alla funzione del genere del poema in prosa nell'opera di Jiménez che, non pretendendo di trovare conclusione in queste pagine, si vorrà approfondire in futuro e sostanziare con ulteriori dati critici.

⁵³ Da questo punto vista ci pare assai pregnante la confessione di Jiménez a Gullón: «[El "Diario"] tiene una metafísica que participa de estética, como en Goethe. Y tiene también una ideología manifiesta en la pugna

timo – e giungiamo così alla seconda riflessione - è altresì invitato mediante la pratica della lettura a concorrere al felice esito della vicenda narrata nei poemi in prosa, che conduce l'«io lirico» al conseguimento della propria maturità biografica e artistica: l'ancora troppo vago pronome di prima persona che forma la dittologia di *Platero y yo* si singolarizza nel sostantivo «poeta», che compare accanto all'aggettivo «recien casado» nella seconda parte del titolo del *Diario*. La nuova condizione biografica del poeta-Jiménez, caricata di un'elevata istanza autoriale, può ora definirsi pienamente autentica.

Se, come osserva Agosti, al «Soggetto, come essere-di-linguaggio, [...] vincolato a una situazione di "alienazione", verso di sé e verso gli altri, e, per ciò stesso, condannato a una posizione di "non-sincerità"» è consentito un unico modo «per garantire la [sua] autenticità», e se tale «autenticità» va messa «in relazione al livello di complessità a cui si può giungere»⁵⁴, occorre forse leggere nella pratica dell'ibridazione dei generi letterari sperimentata da Jiménez non la volontà di misurarsi con le più moderne sperimentazioni di tecniche liriche, ma piuttosto l'ambizioso progetto ideologico di riscatto (e di resistenza) della soggettività dell'«io», resa opaca e alienata a se stessa da un'ampia stagione della lirica europea.

entre el cielo, el amor y el mar» (GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, cit., p. 93).

54 «Le procedure di complessità e di estraneità aggiuntive rispetto alle articolazioni di un ipotetico stato di base del linguaggio [...] si riconosceranno sia negli apparati formali messi in opera, e concernenti gli schemi ritmico-timbrici, sia nelle diverse e varie complicazioni delle articolazioni semantico-sintattiche» (STEFANO AGOSTI, *Io semantico e io grammaticale: due esperienze della soggettività*, in «Strumenti critici», xxvii/2 (2012), pp. 153-169, a p. 155).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGOSTI, STEFANO, *Io semantico e io grammaticale: due esperienze della soggettività*, in «Strumenti critici», xxvii/2 (2012), pp. 153-169. (Citato a p. 16.)
- BAGNI, PAOLO, *Il campo di forze dei generi*, in *I generi letterari: ibridismo e contaminazione*, a cura di Annamaria Sportelli, Bari, Laterza, 2001, pp. 3-9. (Citato a p. 3.)
- BAUDELAIRE, CHARLES, *À Arsène Houssaye*, in *Œuvres complètes*, a cura di Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, vol. I, pp. 275-276. (Citato alle pp. 13, 14.)
- BERNARD, SUSAN, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959. (Citato alle pp. 7, 10, 11, 14.)
- BLASCO, JAVIER, *Introducción*, in Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, a cura di Javier Blasco e Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, 2005. (Citato alle pp. 7, 8, 10, 12, 17, 18.) vol. II, p. 47. (Citato a p. 8.)
- BLASCO, JAVIER e TERESA GÓMEZ TRUEBA, *Introducción*, in Juan Ramón Jiménez, *Prosa lírica*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009, pp. IX-XLI. (Citato a p. 8.)
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, G. Gili, 1956. (Citato alle pp. 2, 5, 6.)
- FORREST, JENNIFER e CATHERINE JAFFE, *Figuring Modernity: Juan Ramón Jiménez and the Baudelairean Tradition of the Prose Poem*, in «Comparative Literature», XLVIII/3 (1996), pp. 265-293. (Citato a p. 3.)
- GARFÍAS, FRANCISCO (a cura di), *El trabajo gustoso. Conferencias*, Madrid, Aguilar, 1961. (Citato alle pp. 3, 9, 18.)
- GIOVANNETTI, PAOLO, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008. (Citato alle pp. 11, 14.)
- GÓMEZ TRUEBA, TERESA, *Acerca del camino estético que nos condujo al microrrelato: el ejemplo de J. R. Jiménez*, in «Ínsula», DCCXLI (2008), pp. 13-17. (Citato a p. 13.)
- GRASSO, IDA, *Il Diario di un poeta recienasado e il superamento dell'estetica modernista*, in «Y si a mudarme a dar un paso pruebo». *Discontinuità, intermittenze e durate nella poesia spagnola della modernità*, a cura di Antonio Gargano e Gennaro Schiano, Pisa, Ets, 2015, pp. 151-177. (Citato a p. 10.)
- GUILLÉN, CLAUDIO, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1992. (Citato a p. 2.)
- GULLÓN, RICARDO, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958. (Citato alle pp. 3, 9, 16.)
- HAMBROOK, GLYN, *Baudelaire canonisé et le modernisme espagnol: la revue Helios 1903-1904*, in «Bulletin Baudelaireen», xxx/2 (1995), pp. 100-11. (Citato a p. 11.)
- *Juan Ramón Jiménez, Reader of Baudelaire*, in «Tesseræ», 1/3 (1995), pp. 367-388. (Citato a p. 11.)
- *Nuevas precisiones sobre la traducción de la obra de Charles Baudelaire en la España de fin de siglo XIX*, in *Obra en marcha. Ensayos en honor de Richard A. Cardwell*, a cura di Jean Andrews e Stephen G. H. Roberts, Nottingham, Critical Cultural e Communications Press, 2009, pp. 44-54. (Citato a p. 11.)

- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Cartas. Antología*, a cura di Francisco Garfías, Madrid, Espasa-Calpe, 1992. (Citato a p. 5.)
- *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, a cura di Teresa Gómez Trueba, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008. (Citato a p. 8.)
- *Diario de un poeta reciencasado*, in Jiménez, *Obra poética*, cit. (Citato alle pp. 12, 13.)
- *El modernismo poético en España y en Hispanoamérica*, in Francisco Garfías (a cura di), *El trabajo gustoso. Conferencias*, Madrid, Aguilar, 1961. (Citato alle pp. 3, 9, 18.) pp. 218-235. (Citato a p. 9.)
- *El romance, río de la lengua española*, in Garfías, *El trabajo gustoso. Conferencias*, cit., pp. 143-187. (Citato a p. 3.)
- *La corriente infinita. Crítica y evocación*, a cura di Francisco Garfías, Madrid, Aguilar, 1961. (Citato a p. 5.)
- *Obra poética*, a cura di Javier Blasco e Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, 2005. (Citato alle pp. 7, 8, 10, 12, 17, 18.)
- *Platero y yo*, a cura di Richard Cardwell, Madrid, Espasa-Calpe, 1989. (Citato a p. 12.)
- *Platero y yo*, in Jiménez, *Obra poética*, cit. (Citato alle pp. 10, 12, 13.)
- *Poesía cerrada y poesía abierta*, in Garfías, *El trabajo gustoso. Conferencias*, cit., pp. 83-115. (Citato a p. 3.)
- *Prólogo a la nueva edición*, in *Platero y yo*, a cura di Michael Predmore, Cátedra, 1978, pp. 249-250. (Citato a p. 12.)
- *Prólogo a la nueva edición*, in Jiménez, *Obra poética*, cit., vol. III, pp. 577-579. (Citato alle pp. 7, 8.)
- MAZZONI, GUIDO, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. (Citato a p. 2.)
- MONTESANO, GIUSEPPE, *Introduzione a Lo Spleen di Parigi*, in Charles Baudelaire, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1996, pp. 377-384. (Citato a p. 13.)
- PÉREZ PRIEGO, ÁNGEL MIGUEL, *El género literario de "Diario de un poeta reciencasado"*, in *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, a cura di Ricardo Senabre, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981, pp. 101-120. (Citato a p. 14.)
- PREDMORE, MICHAEL, *Introducción a Platero y yo*, Madrid, Cátedra, 2014. (Citato a p. 14.)
- *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1966. (Citato alle pp. 8, 9.)
- REYES CANO, ROGELIO, *El Diario de un poeta reciencasado como libro de viaje*, in *Poesía total y obra en marcha*, a cura di Cristóbal Cuevas García e Enrique Baena, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 141-162. (Citato a p. 14.)
- RIFFATERRE, MICHAEL, *La semiótica di un genere: il poema in prosa*, in *Semiótica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 196-209. (Citato a p. 15.)
- TODOROV, TZVETAN, *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia, 1993. (Citato a p. 10.)
- UTRERA TORREMOCHA, MARÍA VICTORIA, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999. (Citato alle pp. 1, 6, 9.)

PAROLE CHIAVE

Jiménez, *Platero y yo*, *Diario de un poeta recién casado*, ibridazione di generi letterari, poema in prosa, Baudelaire, *Spleen de Paris*, soggettività, autorialità poetica, creazione lirica, Generazione del '98.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Ida Grasso (Torino, 1984) nel 2012 ha conseguito il dottorato di ricerca in *Scienze letterarie. Letterature moderne e comparate* presso l'Università di Bari "Aldo Moro". Dal 2012 ad oggi è titolare di contratti d'insegnamento di Letteratura spagnola e di Lingua e Traduzione spagnola presso le Università di Napoli "Federico II" e di Bari "A. Moro". I suoi interessi di ricerca s'incentrano su questioni relative alla poesia e al romanzo spagnoli tra Ottocento e Novecento. È autrice di saggi sulla poesia di Villaespesa, Jiménez, Alberti, Rosales. Si è occupata, inoltre, di problemi di traduzione e di ricezione italiana della poesia spagnola del '27, e della Generazione del '98. Ha curato la traduzione italiana de *El árbol de la ciencia* di Pío Baroja per Marchese editore (di prossima pubblicazione). La monografia d'impianto comparatistico *Un topos moderno. Il pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento* (Pacini, 2013), dove vi è una sezione monografica dedicata al *Diario de un poeta recién casado* di Jiménez, ha vinto l'edizione 2013 del Premio "Opera Critica" promosso dall'Associazione di Studi Comparati "Sigismondo Malatesta", e il Premio "Runner up" di Critica Internazionale Gadda Prize (Harvard 2015).

ida.grasso@libero.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

IDA GRASSO, *Ibridismo è ideologia. Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 1-19.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

GLI INNESTI DI UN IMPOETICO. SUL *POEMA OSCENO* DI OTTIERO OTTIERI

FABRIZIO BONDI – *Scuola Normale Superiore di Pisa*

Il *Poema osceno. Romanzo* (1995) di Ottiero Ottieri, oggetto letterario pressoché inclassificabile, misto di poesia, dialogo drammatico e prosa narrativa, è forse la più ambiziosa (e senz'altro la più vasta) tra le ultime opere dell'autore. Il modello principale del *Poema* di Ottieri, o almeno la sua maggior fonte di ispirazione, è il postumo *Petrolino* (1992) di Pier Paolo Pasolini. In entrambe le opere possiamo osservare quella indistinzione fra i generi che Roland Barthes ha così bene messo in luce nel seminario intitolato *La préparation du roman*, identificando il luogo principale di manifestazione di questo fenomeno (tipico, peraltro, della modernità) nella forma letteraria del romanzo. Il presente articolo mira a mettere in luce il particolare tipo di ibridazione messa in atto nel *Poema* ottieriano, e la sua connessione con la condizione psicologica dell'autore, affetto da depressione e alcolismo, ma anche la maniera in cui, con estrema consapevolezza, Ottieri trasforma i suoi sintomi in tratti stilistici. L'autore, inoltre, allo scopo di superare la contraddizione tra osceno e verità, comico e tragico, dimensione pubblica e privata, invoca l'aiuto di due maestri di ibridazione: il Sade della *Philosophie dans le boudoir* e, quale fonte più esplicita, il Dante della *Vita nova*.

Poema osceno. Romanzo (1995), by O. Ottieri, an almost unclassifiable literary object composed by a mix of poetry, dramatic dialogue and narrative prose, is maybe the most ambitious (and certainly the most extended) among the last works of the author. The main model of Ottieri's *Poema*, or at least his biggest source of inspiration, is the posthumous *Petrolino* (1992) by Pasolini. In both works we can observe the blurring of genres that Barthes has pointed out in his seminar entitled *La Préparation du roman*, identifying the main place of this phenomenon (typical, by the way, of modernity) in the literary form of novel. This paper aims to highlight the particular kind of hybridization put in place in Ottieri's *Poema*, and its connection with the psychological condition of the author, suffering from depression and alcoholism, but also the way in which, with an extreme self-awareness, Ottieri transforms his symptoms into stylistic traits. The author, moreover, in order to overcome the contradiction between obscenity and truth, comic and tragic, private and public dimension displayed in his work, calls to his rescue two great masters of hybridization: the Sade of the *Philosophie dans le boudoir* and, as a more exhibited source, the Dante of *Vita nova*.

A vent'anni dalla sua pubblicazione, il *Poema osceno. Romanzo* di Ottiero Ottieri ancora ci interroga nella sua natura di oggetto-*monstre*, che Giuliano Gramigna a suo tempo aveva paragonato ad *Horcynus Horca* di D'Arrigo e alla terza riscrittura dei *Fratelli d'Italia* di Arbasino. Il *Poema* è infatti l'ipertrofica supernova della ottieriana fase terza, quella che segue la narrativa sulla fabbrica e il momento intermedio dell'alienazione e della mondanità, l'Ottieri «osceno» soprattutto perché spudoratamente ripiegato su se stesso e sulla fenomenologia della propria nevrosi. Insomma, la fase della sua opera che – anche a causa di una parossistica inclassificabilità di scrittura, im-poetica,¹ antiauratica, ibrida ecc. – fu ed è la meno digeribile per pubblico e critica.² Il *Poema* sbaraglia oltretutto con le sue cinquecento pagine la forma relativamente breve in cui Ottieri si era espresso

¹ «La poetica io non ce l'ho; è forse quella poetica desertica e clinica, calcificata, che mi ha sempre tenuto lontano dalle belle lettere? Le mie lettere non sono belle» (OTTIERO OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, Milano, Longanesi, 1996, p. 9).

² L'importanza del *Poema osceno* è stata invece riconosciuta da Montesano nel Meridiano dedicato all'autore, cfr. OTTIERO OTTIERI, *Opere scelte*, scelta dei testi e saggio introduttivo di Giuseppe Montesano, cronologia di Maria Pace Ottieri, notizie sui testi e bibliografia a cura di Cristina Nesi, Milano, Mondadori, 2009, pp. IX-XXIX, a partire proprio dalla bellissima introduzione, significativamente intitolata *Il poeta osceno*.

negli anni precedenti,³ la misura aurea del suo *stile tardo* riconosciuto per primo da Zanzotto, che segnalò come un autobiografismo sacrificial-artaudiano, pur permanendo, si trasfigurava nelle ultime operine in leggerezza, stravolta giocosità, addirittura convulso *divertissement*.⁴

Benché l'autore vi si definisca un «poeta postmoderno», l'ambizione sottesa alla volontà di un far grande poematico-romanzesco che si esprime nel *Poema osceno* è tutto sommato ancora tardo-modernista, nei termini che Roland Barthes, una quindicina d'anni prima, aveva mirabilmente messo in luce riflettendo su «la notion d'Oeuvre»:

On dirait que ceux qui écrivent produisent, veulent produire des livres, mais qu'il n'y a plus, o presque plus, cette intentionalité typique de l'Oeuvre comme monument personnel, objet fou d'investissement total, cosmos personnel : pierre construite par l'écrivain le long de l'Histoire [...]. La raison ? [...] Sans doute ceci : que l'écrit n'est plus la mise en scène d'une Valeur, d'une Force active [...] L'écrit se produit dans une coulée idéologique (du monde) sans *cran d'arrêt* ; or l'Oeuvre, (et l'Écriture qui en est la médiation) = précisément un *cran d'arrêt*, ce qui arrête la roue libre ; roue libre du stéréotype ou roue libre de la Folie ; l'Oeuvre : non nihiliste [...].⁵

Vedremo presto come queste parole avrebbero potuto essere assunte da Ottieri a mo' di divisa o manifesto della sua madornale, volontaristica e per certi aspetti teratologica Opera; prima, però, è necessario fornirne una sommaria descrizione.

I PRIMA APPROSSIMAZIONE ALL'OGGETTO

Questo testo sembra volersi presentare come un ibrido già dal plesso titolo-sottotitolo (*Poema/Romanzo*). L'impressione viene poi accresciuta quando si apre il volume e vi si constata un'alternanza di lasse poetiche in verso libero, di varia estensione, e dialoghi in prosa. Le parti in prosa non dialogate appaiono come scarne didascalie di sceneggiatura o *pièce* teatrale, che raramente si estendono fino a raggiungere la misura della pagina. A questo punto il lettore potrà già nutrire legittimamente qualche dubbio sulla natura romanzesca del libro, tanto più che, addentrandosi ulteriormente, troverà pochissima trama e quasi nessuna descrizione di personaggi e ambienti.

3 Intendo soprattutto il «poemetto», la cui genesi è stata ricostruita da Carla Benedetti a partire da *Il pensiero perverso*, cfr. CARLA BENEDETTI, *L'ansia, la grazia, l'aforisma. Note su Il pensiero perverso di Ottiero Ottieri*, in «Autografo», XLIX (2013), pp. 11-24. Ad esempio la triade *Vi amo* (1988), *L'infermiera di Pisa* (1991), *Il palazzo e il pazzo* (1993) è stata recentemente riproposta in un'unica raccolta nella serie Einaudi bianca (OTTIERO OTTIERI, *Poemetti. Vi amo – L'infermiera di Pisa – Il palazzo e il pazzo*, Torino, Einaudi, 2015), con intelligente scelta editoriale che allude, pur nelle diversità tematiche che vanno rispettate, il carattere di *continuum* dell'ultima scrittura ottieriana (soprattutto quella poematica).

4 ANDREA ZANZOTTO, *Aure e disincanti*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 55-58.

5 ROLAND BARTHES, *La Préparation du roman I e II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, a cura di Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2003, p. 355. Non è forse un caso che io abbia trovato in questi corsi «autobiografici» di Barthes – legati cioè a un desiderio di cambiamento radicale della vita e della scrittura nel segno di un *désir du roman*, e sotto la sferza della necessità di affrontare il problema del tempo restante prima della morte – uno strumento efficace per interrogare il libro di Ottieri.

I fatti si riducono sostanzialmente a una serie di copule e conversazioni, quasi tutte ambientate nel *living-room* della casa milanese dell'anziano poeta bisessuale Pietro Muojo: Budda immobile, autocentrato, quasi imploso, Pietro lascia che siano gli altri a portargli il mondo in casa; le poche sortite in esterni – per un viaggio subito interrotto, una vacanza a Cortina o, nel finale, un significativo ritorno a luoghi del passato – si svolgono anch'esse in una sorta di vuoto spazio baconiano, e vengono riferite soprattutto in forma di dialogo.

La galassia umana di cui Muojo è il pesantissimo centro di gravità (familiari, conoscenti, amici, amici di amici, ammiratori, amanti, terapisti, tassisti ecc.) si mobilita intorno alle questioni che lo agitano e di cui parla incessantemente: come diventare un «poeta civile» al fine di soccorrere la patria in pericolo – l'Italia in procinto di cader preda di una «destra funesta, funaresca»⁶ – affrontando al contempo i lancinanti problemi del sesso e della morte. I satelliti di Pietro sono tanto mobilitati che tutti loro – siano studentesse borghesi, manager illuminati o muratori calabri – sembrano parlare come lui, esserne una sorta di eco proiettiva. I dialoghi, spesso incentrati sui massimi sistemi (l'escatologia, la società neocapitalistica, la politica, l'etica, la psiche ecc.), formicolano anche di riferimenti alla più stretta attualità italiana e mondiale della prima metà degli anni Novanta, dai grandi fatti a minuzie di cronaca culturale e politica e televisiva (croce e delizia, dunque, per futuri commentatori, peraltro poco probabili).

Il protagonista è ovviamente molto simile al suo autore, che era all'epoca settantenne, impedito nella deambulazione, depresso come sempre e in cura per alcolismo. Muojo è in questo senso un cognome parlante, anzi gridante, è una prima persona pronunciata, con drammatica urgenza, dall'autore-Ottieri: segnale ne sia quella *j*, echeggiante l'inter-vocalica del suo cognome nobiliare, Della Ciaia. Ma non si tratta di un personaggio propriamente autobiografico, esatta controfigura dell'autore. È invece piuttosto un ibrido. Pietro ha infatti una vita sessuale pienissima e polimorfa,⁷ ma funge al contempo da portavoce delle frustrazioni senili di Ottieri. Il gioco si fa nel *Poema* scoperto quasi da subito, quando Luigi (nel testo giornalista, ma probabilmente ispirato a una figura di psicologo), si complimenta con Pietro per la sua capacità di sublimazione, avendo cominciato a realizzare nella scrittura ciò che non può più realizzare nella vita. A propria volta, a Pietro è attribuito l'atto *in progress* della scrittura di un poema che è, inesorabilmente, quello che stiamo leggendo. Del resto il testo è disseminato di controfigure dell'autore (ad esempio A. B.),⁸ il quale comunque spesso sembra continuare davanti a noi un suo soliloquio interiore molto personale, quasi scordandosi della pur metariflessa finzione scenico-romanzesca.⁹

6 «O immondo milanese clima / che produce destra funesta, funaresca» (OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 8), incipit di un poema lasciato da Pietro alla stadio di frammento.

7 Si veda al proposito la bandella, sicuramente d'autore: «Il protagonista è un maturo poeta, cui piacciono i ragazzi e le ragazze. Diciamo che è un bisessuale. Non vuole scegliere per niente. Vive a tutto campo, a 360 gradi. Vuol possedere tutto il mondo e “il mondo è tutto ciò che accade” oppure “homo sum et humani nihil a me alienum puto”». In che termini questa vitalistica *réclame* del personaggio sia poi contraddetta, o meglio complicata, nel testo, lo si vedrà nelle pagine che seguono.

8 OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., pp. 147-150.

9 Come quando si rivolge apertamente a una Pace che è senza meno la figlia dell'autore, Maria Pace Ottieri appunto, rinunciando a quegli spostamenti minimi, o mascheramenti labili, che fanno intravedere assai

Sul piano strutturale, questo singolarissimo romanzo non ha nemmeno una divisione in capitoli. A guardar bene, tuttavia, ci si accorge che la massa del testo è divisa in nove zone, non marcate da alcuna esplicita numerazione che individui i capitoli – o canti, se si vuol privilegiare l'indicazione *in titolo*.¹⁰ Spaziature consistenti, veri e propri vuoti, aprono voragini grafiche e di senso all'interno di questi supposti canti-capitoli, tanto da far dubitare della loro effettiva coerenza.¹¹

Ad aumentare l'ambiguità interviene poi la modalità di gestione del rapporto testo poetico/testo in prosa. Talvolta (soprattutto all'inizio) troviamo nel dialogo marche testuali che esplicitano, in modo relativamente *realistico*, la natura intradiegetica della poesia seguente, che si presume letta ad altri dal protagonista. Ad esempio, il primo inserto poetico lungo del poema, *Bohero*, è introdotto da un laconico «stanotte ho scritto questo» di Pietro, come *L'inconcepibile 1994* (secondo inserto lungo) da un «Ora ascolta». Queste colate poetiche, peraltro, hanno titoli in corsivo e dimensioni paragonabili a quelle dei precedenti «poemetti» di Ottieri, tali da renderli virtualmente pubblicabili come testi autonomi.

Ma ben presto lo *switch* dalla prosa al verso scatta di punto in bianco, tanto da far credere che il *work in progress* poetico di Pietro si improvvisi negli intervalli delle conversazioni; o ancora, procedendo, il verso si distacca *ex abrupto* da una battuta in prosa, magari facilitato dai frequenti a capo che isolano le frasi. Vediamo un esempio, alla metà del canto IV. Dopo un tentativo di fare sesso con Flavio, impedito dall'intermittente impotenza del compagno, Pietro ricomincia uno dei suoi monologhi tutti associazioni, salti logici e andirivieni, che Ottieri ha imparato alla scuola dell'analisi:

Pietro: Nell'aldilà il poeta come usufruirà della sua opera immortale? Potrà rileggersi? L'opera decide per il suo posto nell'universo? Mi si oscura la mente. Come immaginare un ponte fra la *Divina commedia* e l'aldilà? La *Commedia* sta qui e Dante è là. Che ci fa? Vi è un'impotenza del pensiero. Hai ragione. Noi ci vogliamo un bene che scavalca persino il sesso; e far sesso per noi è essenziale. Il mio cuore è travagliato dal mistero su quello che capita al cadavere e all'anima sciolta per l'aere.

Non ho mai sentito
fortemente come adesso
che la letteratura ha
un valore...¹²

Il poeta continuerà dando vita a un'ennesima memorabile cadenza in versi e versicoli, che da Pasolini salta alla Cucarini, da Miglio e Daverio e dal federalismo al solito ostinato autobiografismo, fermandosi su una strofa che mima, con un'assoluta economia di mezzi, le montagne russe dell'umore bipolare:

chiaramente, ad esempio, la moglie di Ottieri dietro il personaggio di Vera, sorella di Pietro.

¹⁰ La divisione da me proposta è la seguente. I: pp. 7-170; II: pp. 171-197; III: pp. 198-252; IV: pp. 253-280; V: pp. 281-305; VI: 306-410; VII: 411-470; VIII: 471-485; IX: 486-507.

¹¹ Qualche indicazione intradiegetica, tuttavia, ce ne conferma se non altro la possibilità: si veda alla fine del primo, e più lungo, l'*explicit* «comincia la vacanza di Pasqua» (OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 170), interruzione confermata, nella pagina di destra, dalla battuta iniziale di Pietro: «Flavio, non senti il silenzio della città vuota tutt'intorno?» (*ivi*, p. 171).

¹² *Ivi*, p. 269.

Sono in gran forma,
 sono il numero due del mondo,
 sono nella parte alta
 del tabellone, in mezz'ora scendo
 al numero 78, dignitoso ancora,
 in un quarto d'ora al 90.
 Poi al 3.
 Indi al 17.
 Sono vincitore o vinto?

Seguono versi che si fanno più regolari e distesi, fino a precipitare nella prosa, quasi a significare il crollo definitivo dell'umore nella palude domenicale.

Sono dentro all'ennesima
 domenica lombarda. Non si sa se
 recarsi ai laghi o ai monti.
 I media avvertono che gli albergatori
 montani vorrebbero più freddo e
 neve; gli albergatori lacustri
 vorrebbero ancora più tepori.
 In città, la domenica, scoppia la
 questione, alle 14. In quest'ora se non si inventa si scende in una fatale e inutile
 malinconia.

Come si divertono Pivetti e Parietti? Lasciamole stare. Se la cavano assai bene.
 Sono integrate. Occupiamoci degli anziani. Essi pensano, a 80 anni, nei segreti dei
 loro pensieri: bisogna divertirsi. Come divertirsi? La maggior parte sostiene che se
 non scopano non si divertono.

L'anziano è l'uomo che per eccellenza non può più avere l'amore e non vuole
 che l'amore?¹³

Il monologo continua su questo tenore per un'altra pagina. Bisogna tener presente che Ottieri deve aver giocato, anche in fase di bozze, sulla disposizione grafica dei versi e della prosa nella pagina, gestendo righe e spazi in modo da ottenere determinati effetti, come anche aveva fatto nella pseudo-sceneggiatura *L'impagliatore di sedie* (1964).¹⁴ Ad esempio, si noti che nella prima citazione, l'ultimo sintagma della parte prosastica, «sciolta per l'aere», si trova isolato dall'a capo a mo' di versicolo (anzi, di aereo quinario sdrucchiolo, o mezzo endecasillabo *a minore*), e quindi può avere contribuito a lenire la subitanità dello *switch* al verso.

¹³ *Ivi*, p. 277.

¹⁴ Questo interessante testo trova la sua genesi nel desiderio di Ottieri di girare un film, in seguito alla solo parzialmente soddisfacente esperienza con Antonioni. Il film non si fece, e la sceneggiatura (già molto letteraria *ab origine*) venne pubblicata come testo a sé, cancellando dunque completamente il carattere transitivo del genere (cfr. GIANNI RONDOLINO e DARIO TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet, 1995, pp. 1-8). Ottieri fu attirato dalla possibilità di raccontare una storia per mezzo di sole immagini e dialoghi, di fare insomma un cinema scritto, in parte influenzato da Antonioni nella volontà di una rappresentazione comportamentistica del disagio psichico. L'influenza del genere-sceneggiatura, in sé abbastanza evanescente, si fa sentire anche a livello della gestione grafica del testo sulla pagina, che Ottieri semantizza attraverso vari espedienti.

Si potrebbe provvisoriamente concludere che l'attrito tra i vari componenti dell'ibridazione formale tende a venire attenuato dall'autore con vari espedienti, i quali però non sono tali da adire a un effettivo amalgama, né producono un intonaco che dissimuli l'asperità delle giunture.

2 PIETRO NON È CARLO

Benedetti, nell'analizzare il passaggio di Ottieri oltre la «linea gotica» che separa la prosa dalla poesia, abbozzava una dialettica dei generi nel macrotesto ottieriano:

Donnarumma all'assalto [1959] prende infatti la forma compositiva diaristica e *L'irrealtà quotidiana* [1968] quella del romanzo saggio, o saggio romanizzato. C'è inoltre, in molti di quei testi, una forte componente dialogata (dialoghi di grande efficacia, spiazzanti, sentenziosi, arguti, spesso comici) che li fa tendere anche in direzione della forma drammatica. Ma tutto quello sconfinare e ibridare si era mantenuto fino a quel momento entro il regno dei generi in prosa.¹⁵

Si aggiunga soltanto che la poesia ottieriana, soprattutto nella forma del «poemetto», non è priva di elementi o conati narrativi, e che la «componente dialogata» è sfociata talvolta in prodotti letterari autonomi, come la *pièce* teatrale *I venditori di Milano* o il già citato *Impagliatore*. Ma indubbiamente il romanzo rimane un modo maggiore della scrittura di Ottieri. Anche dopo «l'estenuazione della prosa» successiva al bellissimo *I divini mondani* (dove tale crisi, già in atto, era forse ancora lenita dall'apporto del cinema, visibile soprattutto nell'originale gestione del tempo narrativo, influenzato a mio parere dalla tecnica del montaggio), il nostro scriverà almeno un romanzo ogni dieci anni. Oltre il monumentale *impasse* del *Poema osceno*, fiorirà ad esempio quel capolavoro ilarotragico che è *Céry*.

Ma qual'è l'assetto dinamico, se non dialettico, dei generi nel microtesto, cioè appunto nel *Poema* che stiamo analizzando? Sentiamo cosa ne dice l'autore medesimo, non avaro nel suo discorso di dichiarazioni di poetica, giusto alla fine del primo capitolo-canto:

Ora scrivo misto, bilingue,
come bisessuale,
vediamo chi vince.

Prosa cadenzata o rimata prosa scenica, poesia narrativa o ricca di ritmo narrativo?

Dobbiamo tornare alla prosa assoluta, per tentare il personaggio positivo?

Cosa, chi è il personaggio positivo? Ce l'ho, in qualche angolo del cervello?

Non so, ma ti prometto, Flavio, che mi spezzerò le reni pur di inventarlo prima di morire, e in prosa.

Flavio: Dici davvero? Non ti credo.¹⁶

Nel passo si evincono principalmente due elementi: il sentimento dell'irrisolto convivere dei tre generi principali (e archetipici, almeno nella tradizione occidentale) prosa,

¹⁵ BENEDETTI, *L'ansia, la grazia, l'aporisma*, cit., p. II.

¹⁶ OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 170.

poesia, dramma; una tensione forse velleitaria, o addirittura simulata, verso la «prosa assoluta» – e dunque, quasi sicuramente, verso il romanzo – legata a propria volta al concepimento di un enigmatico «personaggio positivo». ¹⁷ (Si sospetta il vagheggiamento dell'uscita dal carcere dell'io, da un autobiografismo coatto, da un maledettismo che è, nei fatti, una maledizione).

Tanto la «prosa assoluta» quanto il «personaggio positivo» rimandano, a mio parere, e neppure troppo nascostamente, a quella che è una delle più potenti istigazioni al fare ottieriano dell'*Osceno*, citato fin dalla prima pagina come esempio, appunto, di *positività*. Si tratta del *Petrolio* di Pasolini, uscito nel 1992 (cioè un anno prima del biennio di concezione e prima lavorazione del poema di Ottieri). Esso ha attivato, si presume, una sorta di competizione postuma. Già nel primo canto, il virtuosistico poemetto pornografico intitolato *Bolero* (pare di capire per l'analogia tra la ripetizione ossessiva di una linea melodica nel troppo celebre pezzo di Ravel, e la ripetitività degli atti sessuali quivi iterati dall'istanza poetante con la filippina Samantha) ¹⁸ appare una specie di risposta, quasi per le rime, al famoso appunto 55 di *Petrolio* (*Il pratone della Casilina*), dettagliato referto della lunga serie di *fellationes* che il *Doppelgänger* del protagonista, metamorfosato in donna, pratica a un gruppo di ragazzi di borgata. L'episodio viene malinconicamente riecheggiato in un passaggio di un importante recitativo del canto VI:

Avendo attraversato
montagne e deserti
per scovare l'amore
e le sue essenze,
amo Carlo e il suo Autore
quando a mezzanotte
traversano miglia di marrane
e prati zozzi,
come un mare sporco,
pare che mai arrivino a destino d'amore. ¹⁹

Ottieri aveva sempre ammirato l'intelligenza, il talento e lo slancio vitale di Pasolini, ma non senza una nota sotterranea di rivalità; nel *Poema osceno* egli non viene quasi mai chiamato in causa senza sfumature critiche. Ad esempio, Pietro nega a un certo punto l'esistenza di una vera e propria nevrosi pasoliniana (come altrove quella di Leopardi)

¹⁷ Ma cfr. *ivi*, p. 172.

¹⁸ Si veda la descrizione, direi definitiva, che ne dà Montesano: «Come mai prima in Ottieri, l'enumerazione sessuale delle forme di coito è frastornante, maniacale, ossessiva: ma risuona leggera, svelta, ritmica. Nel *Bolero* è in funzione una metrica di versi cortissimi e assonanti come una *Pioggia nel pineto* riscritta in sogno dal redattore di una rivista porno; la cadenza è festosa e martellante come le mosse di un burattino di Depero computerizzato; la lingua mescola linguaggio da fumetto e schegge di sintassi alta; tutto viene nominato come in un trattato di anatomia e nello stesso tempo tutto assume la fisionomia abnorme del grottesco. Sul tempo di un singhiozzare felice da *Fontana malata* rivista da un poeta pop, Ottieri lascia che risuonino nel *Bolero* tutti i temi del romanzo» (GIUSEPPE MONTESANO, *Il poeta osceno*, in Ottiero Ottieri, *Opere scelte*, Mondadori, 2008, pp. I-CXXVI, alle pp. XXXVII-XXXVIII).

¹⁹ OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., pp. 395-396.

attribuendo al poeta di Casarsa un eros, addirittura, «onnipotente».²⁰ Il concetto viene però argutamente ripreso e riorientato un centinaio di pagine più avanti:

Egli è incivile o civile,
data l'enormità del suo cazzo
che adorava?
Può essere poeta civile
un poeta dal sesso assurdo?
Egli ha imposto il suo cazzo
con l'armi della poesia civile.²¹

Pasolini non cessa tuttavia di rappresentare un riferimento per Ottieri, un *exemplum* di come «dare un colpo al sesso e uno alla nazione»²² pur nella astrale diversità di ideologia, stile, idiosincrasie e ossessioni. Nel *Poema osceno* si osserva una dinamica o dialettica dei generi parzialmente simile a quella di *Petrolio*, sfociante anch'esso in una forma poetica: «Il “romanzo” condiscende al “saggio”, ma il “saggio” si sforza di ascendere a “poesia”. Forse l'obiettivo ultimo è proprio “un poema” (p. 156), o almeno “una specie di poema” (p. 247)».²³ Roncaglia, tuttavia, liquida subito dopo l'intera questione:

Ma in fondo la definizione d'un “genere”, o anche d'un “titolo”, è sempre qualcosa d'esterno: all'insegna d'un nominalismo forse simbolico, di fatto inesenziale. Tanto più in presenza d'una scrittura non solo provvisoria, ma deliberatamente ambigua nella proteiforme rapidità della sua dialettica. Per la sensibilità immediata di Pasolini, «ogni combinazione di parole è una poesia, e ogni accenno ai fatti è un romanzo», anche se quello che ne resta a noi si presenta non altrimenti che (parole ancora di Pasolini, p. 430) «un enorme cumulo di appunti e di frammenti».²⁴

Al di là della «sensibilità immediata di Pasolini», tale *nonchalance* si potrebbe anche argomentare sulla base di una *condition moderne* che farebbe della mescolazione dei generi un fatto endemico, quasi scontato. All'inizio della lezione dell'8 Dicembre 1979 del suo corso *La préparation du roman*, Barthes lo riassume così:

Lors que l'objet s'efface ou s'estompe au profit de la Tendance (*Écrire*), il y a évidemment indifférence croissante à distinguer les objets de l'Écrire, c'est à dire les “genres” de la littérature ; la division des genres : question ici sexuelle, là rhétorique ; la rhétorique s'estompe au cours du XIX^{ème} siècle ; il y a une poussée à l'indifférenciation des écrits, freinée par les catégories editoriales.

²⁰ *Ivi*, p. 187.

²¹ *Ivi*, p. 271. I versi erano iniziati però come una sorta di compianto funebre, molto toccante: «Pasolini è morto, / anche se della sua morte / non mi rassegherò mai. / La sua morte / è più assurda della mia. / Come è possibile che sia mortale / l'autore di opere immortali? / Dov'è, intanto, lui? può rileggerle? / Sapere che le ha scritte? / Ha occhi? / O è totalmente scomparso / nel nulla? Anche il nulla / è qualcosa. / Dov'è, sapete dov'è? / Voglio assolutamente saperlo».

²² *Ivi*, p. 8.

²³ AURELIO RONCAGLIA, *Nota filologica*, in Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, 1992, pp. 565-581, a p. 574.

²⁴ *Ivi*, pp. 574-575.

Degno di nota il ritrovare in questo passo barthesiano – a causa dell'applicazione precedentemente attuata della categoria freudiana di tendenza sessuale, che non sarebbe definita dal suo oggetto – un parallelismo *genre/gender* che calza perfettamente con la dichiarazione di bisessualità della scrittura di Ottieri.

Il punto di arrivo di tale tendenza letteraria sarebbe dunque per il critico francese una sostanziale indistinzione tra i generi. Ma è importante notare che «le champ privilégié de cette Indécision, c'est celui qui est tracé par l'éclatement du Roman, ou moins sa déformation, come celle d'un espace topologique». ²⁵ Barthes indica successivamente la necessità di metter insieme un «dossier» che rintracci i motivi storici per cui il Romanzo si fa a un certo punto campo privilegiato per tale metamorfosi-dissolvimento dei generi nel Testo, accampando solo due esempi estemporanei: l'indecisione portata all'estremo, quasi rivendicata, di Proust tra il Saggio e il Romanzo; il crearsi di una categoria di romanzo, un fantasma di romanzo rinvenibile in opere che niente hanno a che fare con la definizione canonica (ad esempio il *Monsieur Teste* di Valéry, *Nadja* di Breton ecc.).

Il critico non si addentra nel complesso problema delle origini della forma-romanzo – ben sospettabile di essere “da sempre” *poikilos* («bariolé, tacheté, moucheté») – insistendo soltanto sulla centralità della teoria romantica tedesca (Novalis e Schlegel) che vede il romanzo come misto di generi e montaggio di frammenti. E splendidamente conclude: «l'écrire, comme tendance, veut dire que des objets d'écriture paraissent, brillent, disparaissent; ce qu'il reste, au fond, c'est un champ de forces». ²⁶

Si vede bene quanto queste riflessioni si adattino a *Petrolio*, che si potrebbe definire un caso estremo della tipologia-topologia abbozzata da Barthes. In una certa misura, esse valgono anche per Ottieri: forma-romanzo come desiderio fantasmatico; frammentarietà (il *Poema osceno* è visto dall'autore stesso come un ipertrofico mosaico di aforismi); la volontà di Ottieri di uno scrivere intransitivo, che vada oltre l'oggetto-genere. Ma si osservi ad esempio come Proust, pur estremizzando l'indecisione tra saggio e romanzo, operi alla fine una scelta, mentre Ottieri, ad esempio nell'*Irrealtà quotidiana*, componga di fatto un ibrido.

Allo stesso modo, *Poema osceno* non rappresenta per Ottieri «una specie di “summa” di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie», come Pasolini definiva il suo *opus magnum* in un'intervista rilasciata a «Stampa sera» il 10 Gennaio 1975. Questi scommise proprio sulla potenzialità di *summa* del romanzo innanzitutto quale struttura ultima, che può – almeno simbolicamente – accogliere se non fondere le allotrie unità che la compongono. E il caro prezzo del frammento viene fatto pagare, non a caso, a Petronio;²⁷ e non a caso Pasolini in *Petrolio* uniforma i suoi «appunti» tramite una sorta

²⁵ BARTHES, *La Préparation du roman I e II*, cit., p. 201.

²⁶ *Ivi*, p. 202.

²⁷ Il *Satyricon*, a mio parere, stante soprattutto una funzione-Auerbach (si parla ovviamente del capitolo petroniano di *Mimesis*) molto pesante tra i Sessanta e i Settanta, non può essere fatto giocare soltanto come modello, per quanto magari involontario, di anti-romanzo (categoria peraltro piuttosto dubbia). Nemmeno i *vitrea fracta et somniorum interpretamenta* di Sanguineti (il riferimento è all'epigrafe petroniana di *Capriccio italiano*) hanno infatti, ad esempio, una funzione puramente negativa nei confronti dell'idea di romanzo (sebbene ne contestino ovviamente le strutture e i linguaggi canonizzati).

di prosa assoluta, tendente al grado zero della saggistica e del giornalismo: in fondo, a un'estenuazione della prosa del mondo di hegeliana memoria.

Anche Ottieri dichiara:

Amo la struttura alla grande,
il romanzesco sistema hegeliano,
non il nicciano grido,
e il poeta, come lui,
diventato saccente.²⁸

Ma un conto è amare, un altro realizzare, e l'autore lo sa bene. *Poema osceno* non giungerà ad essere l'opera della vita, cioè della morte, di Ottieri, coatto per un altro lustro alla produzione di altri *livres*. Laddove Pasolini, paradossalmente, riesce nel suo intento anche *post mortem*: pur frammentario, potenziale, a tratti forzosamente incomprensibile, *Petrolio* esce, riesce ad essere, ed essere (inveràtasi forse non inopinatamente la predisposta *fictio* strutturale dell'edizione critica) ciò che doveva essere: romanzo come enciclopedia dei generi e della realtà, opera-mondo: insomma, una *summa*.

Inoltre, per Pasolini «questo poema non è un poema sulla dissociazione [...] Al contrario, questo poema è il poema dell'ossessione dell'identità, e insieme della sua frantumazione»,²⁹ laddove per Ottieri la bisessualità del protagonista³⁰ è precisamente il correlato, molto meno allegorico degli sdoppiamenti e delle metamorfosi di Carlo, di un'ambivalenza, di un'ambiguità, d'una divaricazione insanabile sentita come profondamente innestata nel sé e nel *socius*. E se «Carlo e il suo autore» sembrano presi in un frenetico movimento, in una proiezione verso l'esterno, Pietro e il suo autore non fanno che oscillare nevroticamente sul posto.

A livello formal-strutturale, a fronte di un numero di frammenti discreti che si accumulano fino a produrre una *summa*, potenzialmente infinita ma già in un certo senso compiuta nella sua incompiutezza (*Petrolio*), fa riscontro un modello in cui elementi eterogenei si ibridano serialmente generando una massa, anch'essa indefinitamente accrescibile ma che, di fatto, finisce, e coincide interamente con la materialità della sua mole (*Poema osceno*).

Si prospetterebbe a questo punto una sorta di scommessa teorica, della quale tener conto in ogni riflessione sull'ibridazione: e cioè provare a distinguere, all'interno di essa, varie tipologie di mescolazione, cercando di chiarire i rapporti tra indistinzione (con i correlati concetti barthesiani di Testo e Scrittura), *summa* come sommatoria e al limite enciclopedia dei generi, e infine ibridazione in senso stretto. In quest'ultimo caso la mescolazione non darebbe luogo a una nuova sostanza, ma casomai a un'emulsione; o,

²⁸ OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 180.

²⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, p. 199.

³⁰ Essa appare, peraltro, assai volontaristica e programmatica, a non dire posticcia, e non derivata evidentemente da un materiale autobiografico genuino (il che non sarebbe rilevante, ma in Ottieri lo è per l'autobiografismo assoluto da lui stesso rivendicato). L'immaginario di partenza del *Poema osceno* è infatti marcatamente eterosessuale, così come del resto l'appunto 55 di Pasolini, pur avendo per protagonista una "donna", è evidentemente omosessuale.

con diversa metafora, l'esito dell'innesto mostrerebbe ancora come ben riconoscibili i caratteri delle componenti iniziali. Così, di un'opera ibridata si dovrebbero individuare quanti generi la compongono, quali, e in che rapporti di forza essi stiano l'uno coll'altro.

Nel *Poema osceno*, a mio parere, il genere *leader* è sicuramente il dialogo drammatico. Ottieri ne individua le radici nello specifico filmico che egli avrebbe profondamente introiettato, ma bisogna aggiungere anche la forte influenza della televisione, che raggiunse forse in quegli anni, in Italia, la fase apicale del suo (narcotico, ipnotico, psicotropo) effetto mediale, prima di ristrutturarsi sotto l'urto dei nuovi *media*. Ottieri la guardava, era affascinato dal *Blob* di Ghezzi e Giusti, in cui sentiva una profonda affinità con la sua maniera di forsennato *zapping* associativo. Ma ciò a cui forse Ottieri tende qui è propriamente una sorta di scrittura in diretta, quasi a far coincidere il tempo della scrittura e quello della vita: dunque è propriamente la sempiterna «diretta» televisiva che, in ultima analisi, influenza i debordanti dialoghi del *Poema osceno*.

3 LA FILOSOFIA DEL *LIVING-ROOM*. OTTIERI CON SADE, FORSE

Il rapporto con *Petrolio* è apertamente evocato, a proposito della questione dell'oscenità, da Ottieri già dalle prime pagine per bocca di Flavio, il giovane amante di Pietro:

Flavio: Io non mi sposerò mai! Io ho molto coraggio. Pasolini dà coraggio ai giovani. Il protagonista di *Petrolio* non è mai osceno anche se scopia la nonna; la verità non è mai oscena perché è sempre rivoluzionaria.³¹

L'epigrafica dichiarazione d'intenti che campeggia nella quarta di copertina dell'edizione Longanesi rivela però una diversa articolazione del rapporto tra oscenità e verità:

L'oscenità e la verità.
La verità fa stare male.
L'oscenità dovrebbe consolare e divertire.
Ma l'oscenità ha un limite.
La verità no.

Altrove, parrebbe di indovinare una volontà «troppo umana» di Ottieri-Pietro di diventare un poeta pornografico quasi da edicola, insomma di inseguire, attraverso il sesso scritto, un successo editoriale che avrebbe dovuto peraltro portarlo all'agognata ricompensa del sesso reale. In questo senso, *Petrolio* non è osceno poiché in esso non vi è il minimo di una simile strumentalità, ostentata dal nostro, invece, con sospetto candore. Tanto più che nell'epigrafe (gli ultimi due versi della quale echeggiano forse una famosa battuta di Andrea Pazienza) si evoca un limite dell'oscenità. E il suo limite l'osceno lo trova, nel poema ottieriano, innanzitutto nel comico. Flavio e Pietro, amanti polimorfi e libertini,³² inscenano spesso delle pantomime ridevoli, l'uno in balia delle intermittenze

³¹ OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 8.

³² Ma anche esemplari di coniugalità: significativo che Ottieri sostenga che un rapporto stabile si possa avere soltanto tra maschi.

dell'impotenza, l'altro di penose urgenze corporali dovute al decadimento della vecchiaia. Insomma il comico pare intervenire ancor prima che le risorse della pornografia si esauriscano: e si esauriscono presto, perché Ottieri non è Sade.

Tuttavia, visto che il nome è stato fatto, non si può negare che qui circoli una certa aria sadiana: e anche in questo si potrebbe leggere una traccia pasoliniana. Siamo più dalle parti, comunque, della *Philosophie dans le boudoir* che delle *Cent-vingt journées*. A livello espressivo, il recupero del carattere secco e meccanico della giunzione tra dialogo moral-politico ed evocazione copulatoria ricerca l'effetto straniante di cui l'illustre modello sadiano si giovava, nella scoperta logica della ricetta letteraria libertina,³³ più che l'estenuata geometria combinatoria dei *tableaux* o la scossa ai nervi del lettore, in termini di orrore ed eccitazione. Vediamo, sempre dal primo canto, dove Pietro propone alla giovanissima Barbara del sesso a tre nella vasca da bagno:

Barbara: Questo lavaggio non è previsto. È illegale. Non vedete come Fini sta appiccicato a Berlusconi? Questo non lo sopporto. Questa è una merda antropologica.

Pietro: Qui non si scherza. Dobbiamo prendere coscienza.

Flavio: Non più di classe ma di merda. La sinistra è attonita.

Barbara: Distonica.

Pietro: Se non ti metti nuda in vasca, chiamo Francesca.

Barbara: Lo so, lo so, in questo paese non funziona che il ricatto.

Nella vasca, in piedi, Pietro sodomizza Barbara, Flavio Pietro. Quindi Pietro, che è attivo e passivo, Flavio, che è felice.

Pietro (esausto): Non ce la faccio più. La Mussolini no! La Mussolini no! Ho paura del fantasma del nonno che si aggira per la patria! Ho paura degli Scicolone, di Cologno Monzese.

Più avanti, Flavio e Pietro stanno per fare sesso, pur continuando ossessivamente a parlare:

Pietro (nudo): [...] Non vedo per me coerente altra via che quella dell'eremita, dell'anacoreta, del monaco. Pazienza, se essere drastici significa divenire irreali. L'unica dignità e dignità è la santità. San Carlo Borromeo lavorava tutto il giorno e pregava tutta la notte. Come faceva?

Flavio: È morto a 35 anni.

I due uomini si abbracciano, in preda all'eccitazione e al volersi bene. Pregustano gli amori imminenti. Per vizio Pietro accende la tele.

Fede: Egli ha vinto perché se lo merita. E vincerà.

Subito il pene di Flavio, che era durissimo, s'accascia. S'accascia anche quello di Pietro.

³³ L'ispirazione sadiana, peraltro, torna a far brillare di luce illuministica un certo leopardismo delle parti poetiche, riscontrabile non tanto nell'agio di respiro metrico-sintattico di una aggiornata canzone libera, quanto nella giunzione tra *canto* affettivo e *ragionamento* gnomico.

Pietro: l'azione non è solo quella dell'amore. Ma spesso l'azione del potere passa attraverso l'azione d'amore. *Non è la Rai* serve quotidianamente al Presidente del Consiglio.

Ma Colui, Colui a Palazzo Chigi no! Non è possibile, non è concepibile.³⁴

Il *côté* politico del *Poema* è evidentemente fortissimo. Essendo stato composto negli anni del consolidamento del potere berlusconiano, la giunzione di sesso e «verità» (politica, ma anche esistenziale, come vedremo) messavi sistematicamente e didascalicamente in opera si spiega allora con una volontà di rispondere – dispiegando i migliori mezzi letterari a disposizione dell'autore – all'impasto di sesso e falsità operato all'epoca dalla *poetica* televisiva berlusconiana. Ottieri registra senza moralismi, per così dire da paziente, molti degli inquietanti esperimenti in atto, tra i quali appunto il fenomeno televisivo di *Non è la Rai*.³⁵

Inoltre, il riconoscere in modo più o meno scoperto (ma direi non inconsapevole) una sorta di *auctor* nel Sade della *Philosophie*, significa per Ottieri invocare in qualche modo un precedente letterario nella messa in scena di alcuni conflitti sentiti come laceranti, e non solo letterari: ad esempio quello tra pulsione al godimento, inevitabilmente ricaptata dal discorso del capitalista (secondo l'espressione di Lacan) e tensione etico-politica che pur non essendo espressione d'una ingiunzione superegoica, ma di un diverso *désir*, si oppone in qualche modo all'altra forza.³⁶

In questo senso, il fatto che il *Poema* si chiuda con una citazione di Adriano Olivetti, individua la figura e l'azione di quest'ultimo come una benjaminiana «speranza nel passato», dato che l'orizzonte del presente è Berlusconi (anti-Olivetti, suo esatto antipodo sia in senso imprenditoriale che politico), e che nemmeno la Pozzuoli di *Donnarumma*, alla quale Pietro fa nel finale malinconicamente ritorno, esiste più.

4 HISTOIRE (TRAGI-COMIQUE) D'O.O.

Ma di sicuro, come già si è accennato, il comico c'entra poco con Sade: maestro, semmai, di humor nero.³⁷ Nel *Poema* abbiamo invece proprio il Comico, quello creaturale, inevitabilmente ibridato al Tragico. Carattere, si dirà, anch'esso tipico di una condizione moderna. Qui, però, non pare essere tanto questione della *Préface* al *Cromwell* di Hugo, quanto piuttosto di un fenomeno che potremmo benjaminianamente chiamare perdita dell'aura della depressione. Ai nostri tempi, si sa, *la mélancolie a perdu sa auréole*; è divenuta de-pressione (termine che ha già in sé un'idea macchinistica e industriale, come se calasse la pressione interna in una caldaia, e il lavoro non si potesse più fare).

³⁴ OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 151.

³⁵ «Pietro: [...] Confrontavo, come un giudice incorruttibile, nel primo pomeriggio, nel diavolo vespertino, che fa peccare anche i monaci, *Non è la Rai* con il DSE. [...] Subisco *Non è la Rai*, la preferisco, con vergogna. Vi getto l'occhio osceno, di nascosto. || Flavio: Non ho mai conosciuto qualcuno di più individuato e collettivo di te. Non ti accorgi che *Non è la Rai* non è che l'ultimo corpo di ballo per far impazzire la terza età? Non ti ricordi le Bluebells?» (*ivi*, p. 278).

³⁶ Interpreta la dualità in termini di Es/Superego MONTESANO, *Il poeta osceno*, cit., pp. XXXVIII-XXXIX.

³⁷ ANDRÉ BRETON, *Antologia dello humor nero*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 35-45.

L'ultimo tentativo di nobilitare la patologia in questione è forse stato fatto dall'esistenzialismo, e nell'*Irrealtà quotidiana*³⁸ Ottieri non a caso teneva a distinguere «il male» (cioè la nevrosi e la conseguente sindrome depressiva) da esperienze esistenziali anche ad esso molto vicine. Esso non si identifica con la *nausea* di Sartre, insomma, benché la metafora di quest'ultimo miri in effetti già a spostare il dolore spirituale in una dimensione corporea, associandolo agli effetti di una cattiva digestione. (Del signorile e *chic* «male di vivere» montaliano non si parla). Dalla perdita d'aura della melanconia risulta un radicale abbassamento, una caduta a piè pari del soggetto sofferente dalla sfera del Tragico a quella del Comico: la scrittura dell'ultimo Ottieri ci mima così il contorcersi nemmeno grottesco, ma propriamente comico del corpospirito nevrotico che si agita sotto la sferza del «male», con tutte le sue smorfie, languori, movimenti scomposti, scenate e lamenti e fughe e ritorni tra cliniche, analisti, infermieri, psicologi e psichiatri e *bouffées* di alcool e sesso... Una sorta di *slapstick comedy* del disagio psichico: Ottieri diventa anche un Keaton, o forse meglio un Chaplin della depressione.³⁹

Ma l'esperienza del «male» che fa Ottieri è quella di un'intrusione violenta, materiale dell'irreale nel reale, che ha come risultato non tanto la messa in discussione metafisica dell'io e/o del mondo, ma la sicurezza della percezione di sé in rapporto alla realtà. Il depresso non può dunque che parlare di sé, ma solo in quanto essere sdoppiato, anfibologico. L'impotenza di costui a scegliere – la scelta è in letteratura un elemento fondamentale, come ha spiegato ancora una volta Barthes⁴⁰ – si riflette innanzitutto sull'uso dei generi e del genere. L'*Irrealtà quotidiana* parte come saggio ed è prevalentemente un saggio, ma a un certo punto non può che virare in quella che oggi chiameremmo forse un'*autofiction*. L'oggettività del saggio (e anche, in una certa misura, del romanzo) non è possibile al depresso, a colui che ha fatto esperienza dell'irrealtà. E tuttavia fare il saggio è necessario: bisogna capire, capire in primo luogo come l'esperienza personale dell'irrealtà si leghi a quella collettiva dell'alienazione.⁴¹ È in fondo ancora questo il problema del *Poema osceno*.

L'unica forma letteraria percorribile dal depresso sarebbe dunque teoricamente il diario, piano di consistenza su cui posare, di giorno in giorno se non di ora in ora il referato della propria sofferenza e delle proprie divaricazioni; e il diario appunto risulta essere una sorta di forma-base, *background* o sostanza prima sottesa a molte, se non quasi tutte, le opere di Ottieri, soprattutto quelle giovanili.⁴² E sebbene nel *Poema* egli dichiari una

³⁸ Sul sentimento di irrealtà cfr. DONALD W. WINNICOT, *Sviluppo affettivo e ambiente. Studi sulla teoria dello sviluppo affettivo*, Roma, Armando, 2007.

³⁹ Anche ne *Il male oscuro* di Giuseppe Berto la depressione viene raccontata con accenti comici; c'è forse anche qualche contatto stilistico con Ottieri, ma lo stile di Berto è più – per così dire – gioviale, e anche più musicalmente mimetico del parlato. Si tratta sempre comunque della lingua dell'uomo colto, anzi l'italiano scritto del laureato in lettere, che si sforza di esprimere l'inesprimibile della malattia che lo coglie inopinatamente, facendo saltare ogni concezione umanistica.

⁴⁰ La scelta è la prima delle «prove» individuate da Barthes per chi vuole intraprendere l'impresa della scrittura (cfr. BARTHES, *La Préparation du roman I e II*, cit., pp. 235-237 e sgg.).

⁴¹ Ottieri, sulla scia di Musatti, ha sempre considerato vitanda l'opposizione Marx/Freud.

⁴² «La trama, la trama! Fobia della mia giovinezza. Finivo sempre per scrivere un diario» (OTTIERO OTTIERI, *Céry*, in *Opere scelte*, scelta dei testi e saggio introduttivo di Giuseppe Montesano, cronologia di Maria Pace Ottieri, notizie sui testi e bibliografia a cura di Cristina Nesi, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1517-1667,

volontà di superare la forma diaristica, vi rivendica anche al contempo l'autobiografismo, anzi addirittura la confessione, quella stessa che Foucault aveva definito «un atto verbale attraverso cui il soggetto fa un'affermazione su ciò che egli è, si lega a questa verità, si colloca in un rapporto di dipendenza nei confronti di altri, e modifica al contempo il rapporto che ha con se stesso». ⁴³

Com'è noto, la forma moderna e laica della confessione sarebbe quella che avviene sul lettino dell'analista. Da Musatti a Zapparoli, Ottieri su quel tipo di lettini ci passò si può dire la vita, alternandoli alla terapia farmacologia con Cassano e allievi. E se si può affermare, traendo spunto da alcune considerazioni di Benedetti, che la sua scrittura fu una forma di resistenza alla medicalizzazione, ⁴⁴ si può anche dire che sia stata anche un modo di resistere all'analisi, cioè al dispositivo confessionale? Vediamo. Nel canto VI, in una lunga cadenza da cui ho già citato, Ottieri instaura, tra l'altro, un botta e risposta con Freud:

Ma Freud è fascinoso, riafferra:
 «un assillante
 bisogno di comunicare,
 che trova soddisfacimento
 nel mettere a nudo il proprio Io».
 Hai fatto centro ma io
 imperterrito continuo a denudarmi;
 perché la verità ricerco,
 stretto nell'ingiuntiva morsa
 della confessione esatta e accanita,
 fino all'ultima briciola;
 nella garrota dell'auto-
 biografismo,
 [...]. ⁴⁵

a p. 1560).

43 MICHEL FOUCAULT, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio, 1981*, a cura di Fabienne Brion e Bernard E. Harcourt, trad. da Valeria Zini, Torino, Einaudi, 2013, p. 9. Da vedere naturalmente anche, per l'inestricabile legame dell'*aveau* con la sessualità, MICHEL FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, trad. da Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 54-65.

44 «Assieme all'«irrealtà quotidiana», al «pensiero perverso», al «campo di concentrazione» e altre espressioni memorabili inventate da Ottieri, il «plus-dolore» è forse la più felice perché coglie qualcosa di profondo che riguarda la vita in generale: la sua resistenza ai bio-poteri e a tutte le macchine ideologiche e tecnologiche che pretendono di dominarla. Il plus-dolore eccede anche le ideologie. È un concetto che rompe il discorso occidentale della Storia, in cui sta anche il marxismo. Come Pasolini, come Günther Anders e altri critici della modernità, Ottieri coglie il disagio e la sofferenza dei corpi e dell'anima nel mondo del tardo capitalismo, portatori di un conflitto che va ben oltre il conflitto di classe» (BENEDETTI, *L'ansia, la grazia, l'aforisma*, cit., p. 20). Forse bisognerebbe affermare con più chiarezza che non sono il dolore e la vita in se stessi a opporsi ai biopoteri, ma è propriamente la scrittura a *fare resistenza*, facendosene casomai portavoce. In ogni caso (al di là di ogni commento sulla possibilità di separare lotta di classe e biopolitica, questione nella quale non mi addentro) tenderei ad escludere, per Ottieri, una così netta coloritura post-ideologica. Senza contare il fatto che egli non si stancava mai di ripetere quanto la depressione fosse qualcosa di distruttivo, che andava affrontato e sconfitto con qualsiasi mezzo: ed è per questo che non smise mai di cercarvi una cura.

45 OTTIERI, *Il poema osceno. Romanzo*, cit., p. 392.

E ancora:

Denudamento privo di limiti
e di pudore,
compiaciuto, sprocudato,
cui concorse la possa
dell'infinita, ripetuta,
variazione su tema di pena.
Ripetizione o marcia in avanti,
per accumulazione autoregistrata,
verace, vorace,
di strati della Persona.⁴⁶

Dalla tecnica del discorso analitico la scrittura ottieriana non prende soltanto procedimenti particolari, come il sistema delle associazioni libere che si traducono in un «saltare di palo in frasca», in pindarismo ironico e spesso suggestivamente *claus*; o l'insistere su giochi di parole, assonanze, annominazioni, clausole aforistiche che sprigionano una *joy* della lingua in sé fonte di godimento.⁴⁷ L'orizzonte ultimo e generale di questa trasmutazione letteraria del sintomo in tratto di stile è propriamente l'assunzione totale, nella scrittura, della sincerità analitica, la crudeltà con cui la confessione si fa macchina da verità.

Lo annotava del resto già Baudelaire in *Mon coeur mis à nu*: «La franchise absolue, moyen d'originalité».⁴⁸ Si può dire che l'opera di Ottieri, soprattutto di quello ultimo, non sia che una messa in pratica di questo ermetico precetto baudelariano. La confessione spietata, ossessiva, continua e continuamente variata fino alla noia è, come l'analisi, tentativo sempre ricominciante di arrivare al fondo di se stesso, a costo di non trovare nulla, di trovare un enigma banale (o addirittura risibile). Tramutando questo scavo in scrittura ci si può ritrovare installati con sgomento nel carattere «senza qualità» del soggetto, che ritrova la piena duplicità (attiva e passiva) del suo significato.

Ottieri si assoggetta volontariamente a questa «garrota», che poi è in realtà una gogna, poiché nello scrittore la confessione è pubblica, e assume dunque un significato in se stesso politico. Benché nel *Poema osceno* i rapporti tra privato e politico siano continuamente giocati nel segno di una dialettica problematizzante, frantumata e reinquadrata senza sosta da punti di vista sempre diversi a ogni frase, pare ovvio che la dimensione privata, proprio perché territorio percorso da innumerevoli processi di appropriazione da parte dei poteri e dei dispositivi, si apra patentemente a una valenza pubblica.

5 DA UN PROSIMETNUM A UN ALTRO (OTTIERI CON DANTE, ANCHE)

Il canto impoetico di Ottieri tende allora a configurarsi anche nei termini del Lamento. Secondo alcuni, il primo passo della mutazione analitica sarebbe un'isterizzazione del

⁴⁶ *Ivi*, p. 393.

⁴⁷ BENEDETTI, *L'ansia, la grazia, l'aforisma*, cit., pp. 17-18.

⁴⁸ «La franchezza assoluta, un mezzo per essere originali» (CHARLES BAUDELAIRE, *Il mio cuore nudo*, cur. e trad. da Nicola Muschitiello, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 58-59).

depresso, che riesce ad articolare un lamento.⁴⁹ Il lamento può essere un fattore potente di soggettivazione non solo individuale,⁵⁰ con il rischio naturalmente di una ricaduta nel paradigma vittimario ben compendiato recentemente da Giglioli.⁵¹

Credo che il genere *profondo* (o archetipico) che pervade l'ultima *écriture* ottieriana sia, insieme alla Confessione, proprio il Lamento: entità non senza connessioni profonde, peraltro, con l'origine della tragedia. Nel bellissimo *explicit* de *Il palazzo e il pazzo*, forse uno dei migliori poemetti di Ottieri, si legge:

Non sono un uomo bensì un sofferente
designato, non si sa da chi
a tal ruolo.
Se non si uccide coi tossici
e riesce a scrivere qualche lamento
deve già ritenersi contento.
Pare che il premio non sia
la modella a Palazzo,
ma la tensione a Beatrice
e il dantesco rischio d'esilio.⁵²

La «tensione a Beatrice» richiama inevitabilmente anche un tentativo, semmai disperato, di *Imitatio Dantis*, non solo per l'accettazione di un «rischio d'esilio» (qui da intendersi in senso metaforico, come isolamento umano e intellettuale) ma anche come aspirazione a comporre una *Commedia*, feticcio e/o ideale regolativo di tanti scrittori contemporanei, a cominciare da Pasolini. Ottieri invoca in quest'opera un altro amuleto o puntello citatorio contro le vertigini dell'«aperto» letterario, l'«avventura» scrittoria di cui l'ibridazione è una forma. Sembrerà paradossale, ma si tratta della *Vita nova* di Dante, uno dei più illustri prosimetri della nostra tradizione, nel quale un'individualità poetica mette in scena la propria vita e la propria poesia, sottoponendosi a un minuzioso autocommento, e spesso riferendo i commenti e le reazioni dei poeti suoi corrispondenti e lettori. Nella *Vita nova* il commento interviene *ex-post*, mentre nel libro di Ottieri viene fatto ancora una volta in diretta: nello stesso momento in cui Pietro compone comunica al lettore giudizi sul proprio scrivere, dichiarazioni d'intenti e di poetica, e le reazioni degli altri – editori, amici, altri scrittori – alle sue composizioni.

Nella parte finale del poema ottieriano, a un pranzo in cui presenza un editore molto orientato al *marketing* – viene per intero citato il sonetto d'apertura della *Vita Nova*, che Pietro inizia a recitare spacciandolo scherzosamente per proprio.⁵³ Si tratta di *A ciascun'alma presa e gentil core* (Dante Alighieri, *Vita Nova*, III), sonetto di una fase ancora

49 Cfr. FRANCO LOLLI, *L'uno per l'uno. Elementi di diagnosi differenziale in psicanalisi*, Alberobello, Poiesis, 2015, p. 29.

50 «Il lamento ha una grande importanza, non solo politica, ma storica e sociale, perché esprime un movimento di soggettivazione (“povero me”...): c'è una vera e propria soggettività elegiaca. Il soggetto nasce tanto dal lamento quanto dall'esaltazione» (cfr. GILLES DELEUZE, *Pourparler*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 201).

51 DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014.

52 OTTIERI, *Poemetti*, cit., p. 246.

53 Segnalo soltanto, senza trarne alcuna conclusione, un altro possibile indizio: cioè il fatto che i nove canti del *Poema osceno* consuonano numericamente con le serie novenarie sui quali è strutturata la *Vita Nova*.

cavalcantiana dello stilnovismo dantesco, che contiene la famosa, indimenticabile *visio per somnium* in cui la personificazione dell'Amore dà da mangiare il cuore del poeta all'amata, in un clima inquietante e oppressivo, in cui si mobilitano affetti drammatici. Non a caso, sebbene con il filtro dell'ironia, Ottieri sceglie come emblema della propria poesia questo sonetto: divorato dalle proprie sofferenze e dai fantasmi dell'eros, aspira a una Beatrice ancora dormiente.

Nella *Vita nova* «la visione provoca in Dante la volontà di proporsi come poeta, dopo l'esperienza eccentrica del *Fiore*, sotto l'influsso diretto di Guido Cavalcanti [...]». Ma nella prima sezione, cui appartiene *A ciascun'alma presa e gentil core* «domina la concezione dell'amore doloroso perché inappagato, fonte di una poesia-sfogo, senza sbocchi e senza replica soddisfacente e si chiude sul presagio di morte del soggetto, segni tutti di un travagliato processo di mutazione della poesia dantesca».⁵⁴

Ottieri, schiacciato dall'angoscia dell'influenza, sente che fare la *Commedia* è impossibile: e allora retrocede di un passo, non cerca l'Ultimo ma il Penultimo (come i bicchieri dell'alcolista secondo Deleuze);⁵⁵ eppure, anche così, è evidente che nessuna vita nuova è in vista, per lui, se non quella che si cela – ma anche di questo non c'è certezza – dietro la morte. Allora egli si installa sul limine drammatico di quello stesso preludio alla *Commedia*: senza Beatrice, senza l'amore, senza un sé eroico o positivo, bisogna abitare una mancanza insanabile e non disperare, strenuamente, in un rinnovamento della scrittura e della vita.⁵⁶ L'unica via è predisporre un'ibrida *Vita Nova* che sia tale solo nell'eterno presente della scrittura in diretta, che incessantemente ne dica, insieme, l'assenza e la presenza, convocando, quasi suscitando al contempo una comunità di lettori e sodali. Una comunità che deve essere in un primo stadio dolente, benché non appagata dal proprio lamento. Ma dolente per cosa?

Ottieri sapeva bene che Dante, tacendo la morte di Beatrice, aveva iniziato inopinatamente il capitolo XXVIII della *Vita Nova* con una citazione dalle *Lamentationes* di Geremia sulla cattività di Gerusalemme sotto il giogo del nemico: «Quomodo sedet sola civitas plena populo! Facta est quasi vidua domina gentium!», spiegando successivamente la citazione come incipit o spunto di uno scritto latino in morte che non viene incluso nel testo attuale, aleggiandovi però quale fantasma: «Poi che fue partita da questo secolo, rimase tutta la sopradecta cittade quasi vedova dispogliata da ogni dignitate. Onde io, ancora lagrimando in questa desolata cittade, scrissi alli principi della terra alquanto

Il rapporto di Ottieri con i classici della tradizione italiana, e la presenza di questi ultimi nelle sue opere, sono tutti da indagare; tra i pochi contributi esistenti segnalò FEDERICO SANGUINETI, *Tasso in Ottieri*, in «Italique», III (2000), pp. 105-110. Sulla funzione del prosimetro dantesco e del suo immaginario in due autori contemporanei, cfr. FABIO CAMILLETI, *Vitae Novae per la modernità: stilnovismo ed erranza del desiderio in Delfini e Celati*, in «The Italianist» (2016 [in stampa]), pp. 1-17.

⁵⁴ DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, in a cura di Luca Carlo Rossi, Mondadori, 1999, p. 4.

⁵⁵ Deleuze ne parla nell'*Abécédaire* alla voce *Boisson*, ma il punto di partenza è la riflessione sull'alcolismo contenuta nella ventiduesima serie di *Logica del senso*, *La porcellana e il vulcano* (cfr. GILLES DELEUZE, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 141-143).

⁵⁶ Da ricordare che Barthes chiama dantesco *Vita Nova* quel *turning point* bioletterario che egli insegue attraverso la casistica scrittoria della più volte qui citata *Préparation du roman*. Cfr. JEAN PIERRE MARTIN, *Barthes et la «Vita Nova»*, in «Poétique», CLVI (2008), pp. 495-508.

della sua conditione, pigliando quello cominciamento di Yeremia profeta *Quomodo sedet sola civitas*».

In quel testo, che elevava il lutto personale a una dimensione quantomeno civica, se non universale, comunque a fatto politico, è forse riposto il segreto di un lamento che ricongiunga compiutamente il dolore privato del singolo per la perdita dell'oggetto d'amore e quello collettivo della *civitas* oppressa. La morte di Beatrice, comunque, si presenta quale simbolo unitario del drammatico stadio di *nigredo* nel quale si prende coscienza della morte del Desiderio. Ma la poesia di Dante – e con lui quella di Ottieri, e di altri – non smette di lavorare alla sua resurrezione.⁵⁷

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, DANTE, *Vita Nova*, in a cura di Luca Carlo Rossi, Mondadori, 1999. (Citato a p. 38.)
- BARTHES, ROLAND, *La Préparation du roman I e II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, a cura di Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2003. (Citato alle pp. 22, 29, 34.)
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Il mio cuore nudo*, cur. e trad. da Nicola Muschitiello, Milano, Rizzoli, 1998. (Citato a p. 36.)
- BENEDETTI, CARLA, *L'ansia, la grazia, l'aforisma. Note su Il pensiero perverso di Ottiero Ottieri*, in «Autografo», XLIX (2013), pp. 11-24. (Citato alle pp. 22, 26, 35, 36.)
- BRETON, ANDRÉ, *Antologia dello humor nero*, Torino, Einaudi, 1970. (Citato a p. 33.)
- CAMILLETTI, FABIO, *Vitae Novae per la modernità: stilnovismo ed erranza del desiderio in Delfini e Celati*, in «The Italianist» (2016 [in stampa]), pp. 1-17. (Citato a p. 38.)
- DELEUZE, GILLES, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2014. (Citato a p. 38.)
- *Pourparler*, Macerata, Quodlibet, 2014. (Citato a p. 37.)
- FOUCAULT, MICHEL, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, trad. da Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Milano, Feltrinelli, 2001. (Citato a p. 35.)
- *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio, 1981*, a cura di Fabienne Brion e Bernard E. Harcourt, trad. da Valeria Zini, Torino, Einaudi, 2013. (Citato a p. 35.)
- GIGLIOLI, DANIELE, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014. (Citato a p. 37.)
- GORNI, GUGLIELMO, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Mondadori, 1999, pp. I-LXIII. (Citato a p. 39.)
- LOLLI, FRANCO, *L'uno per l'uno. Elementi di diagnosi differenziale in psicanalisi*, Albe-robello, Poiesis, 2015. (Citato a p. 37.)
- MARTIN, JEAN PIERRE, *Barthes et la «Vita Nova»*, in «Poétique», CLVI (2008), pp. 495-508. (Citato a p. 38.)
- MONTESANO, GIUSEPPE, *Il poeta osceno*, in Ottiero Ottieri, *Opere scelte*, Mondadori, 2008, pp. I-CXXVI. (Citato alle pp. 27, 33.)

⁵⁷ Per una affascinante lettura in chiave orfica della *Vita nova*, cfr. GUGLIELMO GORNI, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Mondadori, 1999, pp. I-LXIII.

- OTTIERI, OTTIERO, *Céry*, in *Opere scelte*, scelta dei testi e saggio introduttivo di Giuseppe Montesano, cronologia di Maria Pace Ottieri, notizie sui testi e bibliografia a cura di Cristina Nesi, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1517-1667. (Citato a p. 34.)
- *Il poema osceno. Romanzo*, Milano, Longanesi, 1996. (Citato alle pp. 21, 23-28, 30, 31, 33, 35, 36.)
- *Opere scelte*, scelta dei testi e saggio introduttivo di Giuseppe Montesano, cronologia di Maria Pace Ottieri, notizie sui testi e bibliografia a cura di Cristina Nesi, Milano, Mondadori, 2009. (Citato a p. 21.)
- *Poemetti. Vi amo – L'infermiera di Pisa – Il palazzo e il pazzo*, Torino, Einaudi, 2015. (Citato alle pp. 22, 37.)
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992. (Citato a p. 30.)
- RONCAGLIA, AURELIO, *Nota filologica*, in Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, 1992, pp. 565-581. (Citato a p. 28.)
- RONDOLINO, GIANNI e DARIO TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet, 1995. (Citato a p. 25.)
- SANGUINETI, FEDERICO, *Tasso in Ottieri*, in «Italiq», III (2000), pp. 105-110. (Citato a p. 38.)
- WINNICOT, DONALD W., *Sviluppo affettivo e ambiente. Studi sulla teoria dello sviluppo affettivo*, Roma, Armando, 2007. (Citato a p. 34.)
- ZANZOTTO, ANDREA, *Aure e disincanti*, Milano, Mondadori, 1994. (Citato a p. 22.)

PAROLE CHIAVE

Poema, romanzo, generi, prosimetro, Ottiero Ottieri, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Sade, Dante.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Fabrizio Bondi si è formato a Parma alla scuola di Marzio Pieri, perfezionandosi quindi alla Normale di Pisa sotto la guida di Lina Bolzoni. È stato per due anni borsista all'Istituto Italiano di Studi Storici Benedetto Croce di Napoli e *Gastdozent* all'università di Muenster in Vestfalia. Si è occupato soprattutto di scritture rinascimentali, barocche e contemporanee, con una particolare attenzione agli intrecci e alle interazioni della "letteratura" con altre forme del discorso (politico, filosofico, storico ecc.), nonché con altre arti e tipologie mediali. Ha edito la *Maschera iatropolitica* di Francesco Pona (Trento 2004) e il *Trattato delle passioni dell'animo* di Pomponio Torelli, in corso di pubblicazione per Guanda; in uscita è anche una sua monografia dal titolo *Il Principe per emblemi. Letteratura e immagini del politico fra Cinquecento e Seicento* (edizioni dell'Istituto Croce). È stato organizzatore e direttore scientifico di alcuni festival di poesia contemporanea.

fabrizio.bondi@sns.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FABRIZIO BONDI, *Gli innesti di un impoetico. Sul Poema osceno di Ottiero Ottieri*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 21–41.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LA «SPECIALE PROVVIDENZA» NELLA CADUTA DI UNA FALENA: IBRIDISMI WOOLFANI TRA SAGGIO E *SHORT STORY*

PAOLO BUGLIANI – *Università degli studi di Pisa*

Il contributo intende mettere in luce le dinamiche di ibridazione tra i generi *saggio* e *novella* nella prosa breve di Virginia Woolf, in particolare in quegli esemplari di saggi che presentano delle caratteristiche smaccatamente immaginifiche e narrative che li distanziano nettamente dall'ideale di saggio quale «breve testo *nonfanzionale* in prosa». Nota al grande pubblico proprio per la sua programmatica ricerca di codici espressivi sempre nuovi e per le sperimentazioni con i generi più disparati, nel caso della prosa breve Woolf riesce con successo a infrangere i confini tra argomentativo e narrativo per giungere a una forma mediana che trae la sua identità sia dalla *fiction* che dalla *nonfiction*.

Tramite un'analisi di alcune tra le short stories e i saggi più significativi, il contributo vuole essere uno spunto per una più ampia riflessione su quanto la mescolanza di stilemi diversi sia non solo un tratto letterario tipico della letteratura modernista, quanto piuttosto la risposta a una necessità di trovare una via altra nel panorama letterario, quasi una pulsione creativa primigenia che, nel caso delle contaminazioni tra saggio e narrativa breve, può essere affiancata al concetto di *saggismo* proposto da Robert Musil. *The Death of the Moth*, *Street Haunting* e molti altri saggi woolfiani permettono quindi di ricalibrare le demarcazioni fra generi, e di ripensare gli *idealtipi* che nella mentalità comune sono assurti a modelli e per l'uno e per l'altro dei due generi brevi in prosa, che in questa sede rappresentano i limiti estremi dello spettro di analisi.

My paper aims at evaluating the hybridizing techniques that V. Woolf deployed in her shorter prose to blur the edges between the essay and the short story, in particular in those essayistic specimens that present some markedly imaginative features which undermine the ideal of the essay as a «brief, non-fictional prose piece». Woolf is justly renowned for her programmatic and unrelenting research of new expressive codes, and for her experimentation with the boundaries between different genres. As far as short prose is concerned, she successfully breaks the borders between the argumentative and the narrative, to aim at a compromise form that draws its essence both from fiction and nonfiction.

By means of a close reading of some of the most representative of her short stories and essays, my paper wishes to be a starting point for a broader reflection to ascertain how the blending of different stylistic features was not just a literary affectation of modernist literature, but a practice which reflected a deeply rooted need to discover alternative paths in literature. In the specific case of the genetic contaminations between essay writing and short narratives, this creative experimentation can fruitfully be compared to Musil's idea of *essayism*. *The Death of the Moth*, *Street Haunting* and many other examples thus allow a renegotiation of generic boundaries, a reassessment of the *ideal types* that, in a common mentality, represent the model for the two prose genres that act as the extremes of the genetic spectrum which is the subject of the analysis at hand.

Sed quanto ille magis formas se vertet in omnis
tam tu, nate, magis contende tenacia vincla.

Virgilio, *Georgiche* IV, 405-12

I «HYBRID CREATURES»: WOLF, DARWIN, E L'ARTE DELLA COM- MISTIONE

Leggendo l'incipit di *The Death of the Moth*, si percepisce quasi una *Sehnsucht* tasonomica. Per descrivere una falena morente intrappolata tra le «spire» capziose e ingannevolmente diafane di una finestra, l'occhio che la osserva sembra voler erigere delle *enclosures* descrittive che traggono la loro solidità dal mondo della scienza: «Moths that

fly by day are not properly to be called moths [...] They are hybrid creatures».¹ Trovare questo concetto scientifico citato così presto spinge immediatamente il critico ad applicarlo alla produzione dell'autrice, che fece della sperimentazione – e della speculazione – attorno agli incerti confini tra i generi uno dei *leitmotive* della sua arte. La volontà tassonomica si materializza nella giustapposizione di due categorie animali – farfalla e falena – separate da un confine netto e immediatamente comprensibile ai più. Le due alate creature sono l'epitome entomologica di una diade che in letteratura è ormai *cliché*: vita e morte, giorno e notte, bene e male e via discorrendo. La prima, emblema della spensieratezza e del nitore delle giornate estive; l'altra creatura che fa invece dell'umbratile e uggioso scenario autunnale il suo più agevole spazio di azione.

La lettura di alcuni dei saggi woolfiani che voglio proporre intende prendere le mosse dal concetto d'ibridismo, com'era stato enunciato da Charles Darwin un ventennio circa prima della nascita della scrittrice. Il richiamo alla commistione, alla mescolanza, alla mutua influenza tra polarità opposte, in questo caso tra generi letterari distinti, è nodo cruciale per la letteratura saggistica, genere che ha fin dalle origini vissuto un'esistenza anfibia e sempre divisa tra diadi teoriche che sembrano inconciliabili ma che lo scrittore di saggi riesce a dosare in parti tali da rendere il composto stabile: *fiction* e *nonfiction*, memoria autobiografica e retorica persuasiva, narrazione e argomentazione, stile colloquiale e preziosismi belletteristici.

Per portare avanti un discorso sull'ibridismo dei generi, tuttavia, occorre innanzitutto aver chiaro quali sono gli elementi distillati che finiscono nella provetta dello sperimentatore. In seno alla produzione woolfiana, sotto la grossolana etichetta «prosa breve», confluisce una miriade di testi che spaziano da annotazioni diaristiche a lettere, recensioni, articoli giornalistici, memorie, lezioni, scritti politico-sociali, ma, soprattutto (sia per numero che per valore estetico), *short stories* e saggi. E sono proprio questi due *recepti* citati da ultimo a entrare in contatto al momento di catalogare un nutrito gruppo di testi woolfiani che si avrà modo di menzionare cammin facendo, vista la provvisorietà di qualsiasi lista stilata puntando all'esautività.

Per risalire all'impalcatura teorica che si vuole utilizzare in questa sede, bisogna tornare all'incipit del saggio sopracitato. Virginia Woolf non è una naturalista, anche se si presenta in questi paragrafi introduttivi come un'acuta osservatrice alle prese con un esemplare da analizzare.² La sua penna rigetta l'asettica dissezione per penetrare, al momento di descrivere un paio di ali che si può ragionevolmente supporre non abbiano nulla di varriopinto, in un vortice non solo cromatico, ma anche immaginifico, narrativo, proprio nell'esplicitazione dell'antitesi luce-ombra:

¹ VIRGINIA WOOLF, *The Death of the Moth*, in Virginia Woolf, *The Death of the Moth and Other Essays*, London, The Hogarth Press, 1942, pp. 2-3, a p. 2.

² Molto interessante è l'analisi portata avanti da CHRISTINA ALT, *Virginia Woolf and the Study of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, e in particolare nel capitolo terzo, al cui incipit si trova un resoconto dell'*éducation expérimentale* della giovane Virginia Stephen e dei fratelli: «Looking back on the earliest days of her participation in natural history, Woolf recalls the pastime as an obsession shared with her siblings, “our mania”, and in the Hyde Park Gate News, the Stephen Virginia Woolf and the taxonomic tradition Virginia Woolf and the taxonomic tradition children show themselves to be “enthusiastic butterfly collectors”» (pp. 72-73).

They are hybrid creatures, neither gay like butterflies nor sombre like their own species. Nevertheless the present specimen, with his narrow hay-coloured wings, fringed with a tassel of the same colour, seemed to be content with life. It was a pleasant morning, mid-September, mild, benignant, yet with a keener breath than that of the summer months. The plough was already scoring the field opposite the window, and where the share had been, the earth was pressed flat and gleamed with moisture. Such vigour came rolling in from the fields and the down beyond that it was difficult to keep the eyes strictly turned upon the book.³

La dicotomia si risolve, nella concessiva che segue l'enunciazione della stessa, con l'enucleazione di un concetto assai rilevante. E in realtà la dicotomia non è affatto una dicotomia, poiché esiste un terzo elemento che si situa tra farfalla e falena, la falena diurna, di cui la voce monologante sta discorrendo, che sembra condividere, almeno in parte, la gioia di vivere che la Natura matrigna parrebbe aver concesso unicamente alle più vispe e festevoli farfalle. Essa è, come molto direttamente esplicita l'autrice, un ibrido, ossia un'entità «derived from heterogeneous sources, or composed of different or incongruous elements».⁴ Le matrici dell'ibrido non sono semplicemente «eterogenee», ma addirittura «incongrue», termine che lascia trapelare un giudizio implicito non propriamente lusinghiero, designando un intimo squilibrio tra le parti che lo compongono. In Darwin, scopritore e migliore tra i divulgatori delle mescolanze delle specie, il concetto di ibridismo, a cui è dedicato un intero capitolo, viene enunciato in collegamento con quello di *sterilità*:

The view generally entertained by naturalists is that species, when intercrossed, have been specially endowed with the quality of *sterility*, in order to *prevent* the confusion of all organic forms. This view certainly seems at first probable, for species within the same country could hardly have kept distinct had they been capable of crossing freely. The importance of the fact that hybrids are very generally sterile, has, I think, been much underrated by some late writers. On the theory of natural selection the case is especially important, inasmuch as the sterility of hybrids *could not possibly be of any advantage* to them, and therefore could not have been acquired by the continued preservation of successive profitable degrees of sterility. I hope, however, to be able to show that sterility is not a specially acquired or endowed quality, but is incidental on other acquired differences.⁵

Se l'ibridazione per Darwin e per la scienza è attività sterile, e il compito dello scienziato è quello di sottolineare come essa non possa essere considerata una «specially acquired or endowed quality», in letteratura tale prerogativa è piuttosto una delle operazioni più feconde, e dona i frutti più lussureggianti dell'Eden della scrittura. Potendo prendere a prestito stilemi sempre diversi, afferenti a domini disparati e spesso non immediatamente collegati – o perlomeno facilmente (ri)collegabili l'uno all'altro – Woolf può condividere il gioco di Frankenstein, cucendo e cementando parti disgiunte per una

³ WOOLF, *The Death of the Moth*, cit., p. 2.

⁴ «Hybrid», *Oxford English Dictionary*, <http://www.oed.com/view/Entry/89809#eid1204994> (19 giugno 2015).

⁵ CHARLES DARWIN, *The Origin of Species by Means of Natural Selection of the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London, John Murray, 1860, p. 298.

nuova, mostruosa (e il senso è quello etimologico, si intenda) rapsodia (e anche qui il senso è etimologico). Un esempio di quanto la prosa modernista sia legata alla mescolanza viene dall'altro gigante della letteratura di primo Novecento in lingua inglese (ma con eco europea): James Joyce. Benché non si riscontrino nella sua opera casi di particolare ambiguità di genere per quel che riguarda la produzione saggistica – l'autore del *Finnegans* non è certo un saggista a differenza di Woolf – un campo in cui si scoprono oscillazioni interessanti tra polarità divergenti è quello linguistico: per il pubblico italiano sono facilmente fruibili moltissimi degli articoli, delle lezioni, delle recensioni che il dublinese in esilio produsse nel suo soggiorno triestino, non tradotti in inglese, a testimoniare di un senso di sradicamento e di non appartenenza che percorre in maniera marcata tutta la produzione dell'autore.

Uno dei più recenti contributi critici fondamentali alla riflessione sugli ibridi saggistici è senza dubbio la collettanea *Bending Genre: Essays on Nonfiction*, la cui prima sezione è appunto dedicata a chimeriche entità che vanno sotto il nome di «Hybrids». Il volume, in realtà, più che una raccolta di studi, si presenta come una raccolta di brani di *creative-nonfiction*-usata-per-spiegare-cosa-sia-la-creative-nonfiction. Questo processo metaletterario, o metacritico, o metasaggistico che dir si voglia, è molto proficuo perché lascia spazio a coloro che hanno interesse a comprendere i meccanismi del genere senza la prescrittività o il dogmatismo della monografia accademica, nel vero spirito di Montaigne, *pater generis*: «Ce n'est pas ici ma doctrine, c'est mon estude». ⁶ Per parlare degli ibridi, quindi, le curatrici della raccolta interpellano Lia Purpura, saggista, poetessa e traduttrice, che con una verve argomentativa che rasenta a tratti la *stand up comedy*, a tratti la sottile comicità del *witticism* di anglosassone tradizione, tenta di rispondere alla domanda eponima del suo contributo, «perché alcuni ibridi funzionano e altri no»:

So hybrids respond to needs, and thus are vital and heightened forms of attention. Consider the split vision and special alertness of the sad kid laughing along with the rest but secretly monitoring jolly, drunk Dad for the first signs of meanness. Or the cop on a date, on line at the movies – scanning for trouble, mentally noting, annoying his girlfriend who claims he can't ever relax. Or those of us who have trained ourselves to hold one conversation while monitoring a few others at nearby tables in restaurants.⁷

Queste categorie particolari di ibridi (il bimbo vessato dal padre bevitore, il poliziotto a riposo, il commensale pettegolo) sono molto diversi da quelli che lungo la sua argomentazione Purpura aveva menzionato, quali il *labradoodle*, il *cockapoo* e il gelato cioccolato e peperoncino. Se questi ultimi sono varianti commerciali e mercificate dei più classici satiri, centauri e arpie, e il gelato al cioccolato e peperoncino una tipica emanazione della creatività vorace e spesso sconsiderata della cultura culinaria anglosassone,

⁶ MICHEL DE MONTAIGNE, *De l'exercitation*, in *Essais*, a cura di Pierre Villey e Verdun-Louis Saulnier, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, pp. 370-380, a p. 377. Cfr. anche <<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/montaigne/>> (24 settembre 2015).

⁷ LIA PURPURA, *Why Some Hybrids Work and Other Don't*, in *Bending Genre: Essays on Creative Nonfiction*, a cura di Nicole Walker e Margot Singer, New York, Bloomsbury Academic, 2012, pp. 11-14, a p. 14.

gli altri tre esempi, prendendo a referenti esseri umani a cui tutti noi possiamo in qualche misura guardare con occhi di intesa, colpiscono per la loro raffinata sottigliezza. Chi mai si sognerebbe di tacciare di ibridismo (se mai l'ibridismo possa essere un rimprovero da fare) un convitato che in un ristorante affollato si guarda intorno con forse un po' troppa circospezione? Ed è proprio a partire da questa accezione di *insospettabilità* dell'ibrido che vorrei muovere la mia analisi, più che dalla tradizionale discussione sulla sterilità o fertilità letteraria delle forme miste.

2 «PURE LIKE WATER OR PURE LIKE WINE»: (META)SAGGISMO E NARRATIVA

La falena diurna che monopolizza l'attenzione della voce monologante nel saggio innesca, come brevemente anticipato, una considerazione sull'etichetta del brano in cui essa compare con i suoi furiosi e disperati battiti d'ali. *The Death of the Moth* è il saggio eponimo della raccolta postuma *The Death of the Moth and Other Essays*, edita nel 1941 da Leonard Woolf. Nella nota che accompagna la prima edizione Hogarth, il marito chiarisce che l'intenzione editoriale di Virginia era quella di dare un ordine alle sue prose brevi: incombenza che posponeva da anni, avendo in vita pubblicato solo le *short stories* di *Monday or Tuesday* (1921). Leonard non si preoccupò minimamente dell'etichetta da dare al testo, ricorrendo meccanicamente alla rubrica saggio.⁸ Egli specifica che molti dei brani di *The Death of the Moth and Other Essays* erano apparsi su riviste, e spesso a piè di pagina è riportata la provenienza e la data. Come prima prova della non colpevolezza (o non consapevolezza?) di Leonard nella catalogazione del saggio, basti pensare al fatto che, dopo la morte della moglie, egli ebbe il suo bel daffare a pubblicare gli inediti e a rieditare le opere della scrittrice, con un'ampia gamma di etichette da cui attingere; «saggio» non è quindi una categoria *fourre-tout*: se l'attribuzione di genere per i testi in questione fosse stata dubbia, il marito avrebbe avuto molte altre etichette tra cui scegliere.

Ciononostante, la confusione genetica persiste, e non sempre le scelte editoriali della stessa scrittrice ancora in vita, o quelle postume del marito Leonard, sono immediatamente chiare, o condivisibili, e neppure sufficienti per giustificare l'utilizzo di una o dell'altra rubrica. Testi come *The Captain's Death Bed*, *Street Haunting*, *Reading*, *Mr Bennett and Mrs Brown* e molti altri che editorialmente dimorano sotto la rubrica di saggi, pongono seri problemi al momento della catalogazione.⁹ Le polarità, come già accenna-

8 Egli afferma con sicurezza: «She left behind her a considerable number of essays, sketches, and short stories, some unpublished and some previously published in newspapers; there are, indeed, enough to fill three or four volumes. For this book I have made a selection from these» (LEONARD WOOLF, *Editorial note*, in WOOLF, *The Death of the Moth and Other Essays*, cit., p. 1).

9 Esplicitato in un non troppo recente ma sicuramente imprescindibile studio della *short story* modernista, in questi termini: «We saw, in the case of Joyce, a problematic relationship between the fiction and the author's comments upon it, but the example of Woolf eschews this issue because there is sometimes no clear distinction between her fictional work and her essays. Indeed, it is often difficult to determine whether some of her brief works and sketches should be termed essays or stories. The works discussed in this chapter were all published, or prepared for publication, as fiction, but are greatly illuminated by the essays cited» (DOMINICK HEAD, *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 80).

to, sono da una parte il racconto (la *short story* come più precisamente andrebbe chiamata) e dall'altra il saggio. Le due estremità di questa catena di generi che avvinghia, cercando inutilmente di placarlo, il Proteo della scrittura woolfiana, partono da due tra i più imbarazzanti concetti in letteratura. Il nodo della *short story* è fissato al perno della *fiction*, quello del saggio, specularmente, al polo della *nonfiction*. Inutile reiterare ovvi ripudi di tali univoche e monolitiche schematizzazioni. La mutua influenza e la prepotente ingerenza dell'una categoria in quello che dovrebbe essere il territorio dell'altra, sono palesi in moltissimi casi letterari contemporanei, quasi dei *leitmotive* durante le sperimentazioni postmoderne.

Forse la *vexata quaestio* dell'incertezza e del rischio impliciti nell'etichettatura ha trovato la sua epitome aneddotica nelle vicende editoriali del *Marbot* di Wolfgang Hildesheimer (1982), e soprattutto nello straniante scambio di battute tra autore e recensore sulle pagine della «London Review of Books», come riportato da Dorrit Cohn, la quale commenta: «This singular imbroglio begins to suggest the uncommon nature of the work in question: the life story of an imaginary person presented in the guise of a historical biography, a guise that the author evidently intended to be recognized and admired for what it is: a masterful *disguise*».¹⁰ I casi limite, quindi, sono pericolosi non solo perché, mescolando stilemi, perdono identità e rischiano di passare inosservati oppure di venir giudicati secondo standard non confacenti alla loro poliedrica essenza; ma anche e soprattutto perché, muovendosi sui confini, scoloriscono le tracciate di quell'ipotetico campo da gioco dove i due generi in ballo si stanno dando battaglia. Quindi è necessario tentare una chiarificazione non già di cosa *siano*, ma almeno di cosa Virginia Woolf intende per *short story* ed *essay*. Alcuni dati materiali sono imprescindibili: innanzitutto, le raccolte di saggi pubblicate in vita da Woolf furono soltanto le due serie dei *Common Readers*, rispettivamente del 1925 e del 1932. Dopo tale data, gli unici saggi che passano per i tipi della stamperia di famiglia sono *A Room of One's Own* (1929) e *Three Guineas* (1938). Il resto della produzione saggistica dell'autrice rimase inedito in volume (se si esclude il parziale ma pur sempre devoto e dovizioso lavoro editoriale del marito Leonard) fino all'edizione completa in sei volumi cominciata da Andrew McNeille e completata da Stuart N. Clark presso la Hogarth Press in occasione dei 70 anni dalla morte della scrittrice. Questi i *répères spatio-temporels*. Il vero nodo gordiano è successivo alla catalogazione e può essere sintetizzato in un interrogativo che per la sua semplicità e banalità diventa quasi indiscreto: cosa sono i saggi woolfiani? Fortunatamente l'autrice fornisce una risposta ancor prima di raccogliere i suoi *First Fruits* saggistici sotto l'egida del lettore qualunque. *The Modern Essay* appare infatti tra le pagine del «Times Literary Supplement» il 30 novembre 1922, e la scrittrice di Bloomsbury vi rovescia una risposta perfetta, seppure criptica e sfacciatamente edonistica:

Of all forms of literature, however, the essay is the one which least calls for the use of long words. The principle which controls it is simply that *it should give*

¹⁰ DORRIT COHN, *The Distinction of Fiction*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 79.

pleasure; the desire which impels us when we take it from the shelf is simply to receive *pleasure*. Everything in an essay must be subdued to that end.¹¹

Questa posizione può essere considerata molto attendibile poiché non è la prima che l'autrice prende sul genere; anzi, nel 1922 il primo vero pronunciamento era già vecchio di 17 anni – e ciò dimostra come la letteratura in forma di saggio sia stata una delle prime preoccupazioni critiche dell'autrice.¹² Tra le pagine del numero 1712 (25 Febbraio 1905) di «Academy & Literature» era apparso infatti *The Decay of Essay Writing*, di una Woolf già intellettualmente matura seppure solo ventitreenne. Il cuore pulsante della saggistica, secondo Woolf, è individuabile nella presenza della perfetta rappresentazione di un *io* nelle sue più intime sfaccettature e recondite unicità: un egotismo, quindi, che, al pari dell'edonismo della citazione precedente, rappresenta un principio fin troppo rischioso per essere accettato senza riflessione critica. Difatti, Woolf quasi baldanzosamente afferma:

The essay, then, owes its popularity to the fact that its proper use is to express one's personal peculiarities, so that under the decent veil of print one can indulge one's egoism to the full. You need know nothing of music, art, or literature to have a certain interest in their productions, and the great burden of modern criticism is simply *the expression of such individual likes and dislikes* – the amiable garrulity of the tea-table – cast into the form of essays.¹³

In realtà la posizione che Woolf vuole far propria, sebbene sia introdotta richiamandosi a concetti come «egotismo» ed «edonismo», non è solamente una provocatoria rivendicazione del diritto al giudizio libero, sfrontato e individuale su qualsiasi cosa (seguendo una logica da *speakers' corner* di Hyde Park), va ben più in profondità dell'autocompiacimento narcisistico nell'esprimere in piena libertà il proprio solipsismo critico in ogni occasione. La *personalità* è nodo concettuale molto delicato, che troverà in *The Modern Essay* un correlativo oggettivo in carne e ossa: il saggista e intellettuale, oggi sfortunatamente semiconosciuto, Henry Maximilian Beerbohm (1872-1956). Woolf avrà a lodare la saggistica del contemporaneo proprio per il regime di intimità che istituisce con il suo pubblico:

What Mr. Beerbohm gave was, of course, himself [...] He was himself, simply and directly, and himself he has remained. Once again we have an essayist capable

11 VIRGINIA WOOLF, *The Modern Essay*, in Virginia Woolf, *The Common Reader: First Series*, London, The Hogarth Press, 1925, pp. 87-91, a p. 87 (corsivi miei).

12 Anche se Leila Brosnan argomenta a ragione che i saggi del 1904 non sono la prima prova letteraria dell'autrice (cfr. LEILA BROSNAN (a cura di), *Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism: Breaking the Surface of Silence*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997) – che molto precocemente contribuì in maniera sostanziale al progetto 'familiare' del *Hyde Park Gate News* dal 1891 – in questa sede si vuole prendere alla lettera il consiglio che la stessa Woolf diede a proposito del voler attribuire troppa importanza alle prove giovanili dei grandi autori: «it may be that we are reading too much into these scraps and scribbles», scriveva infatti in una recensione a *Love and Friendship* di Jane Austen (VIRGINIA WOOLF, *Jane Austen Practising*, in *Essays*, a cura di Andrew McNellie, London, Hogarth Press, 1988, vol. III, pp. 331-32).

13 VIRGINIA WOOLF, *The Decay of Essay Writing*, in *Selected Essays*, a cura di David Bradshaw, London, Oxford University Press, 2008, pp. 4-5.

of using the essayist's most proper but most dangerous and delicate tool. He has brought personality into literature, not unconsciously and impurely, but so consciously and purely that we do not know whether there is any relation between Max the essayist and Mr. Beerbohm the man.¹⁴

Anche se lei non si farà mai chiamare Ginny, è indubbiamente vero che impegnerà tutta la sua carriera saggistica a smontare l'alterigia tipica dell'intellettuale vittoriano, movimento pienamente in linea con la carica edipica del suo rapporto con la cultura delle generazioni a lei precedenti, in cui la scrittrice ravvisa un moralismo asfissiante da combattere su tutti i fronti: dalla critica moraleggiante di Carlyle e Ruskin alla narrativa dei vari Galsworthy e Wells e Bennet, accusati di voler attraversare il «narrow bridge of art» con clownsca goffaggine, portando con sé «all their tools with a hand».¹⁵ Non sono gli strumenti ciò che il romanziere o il saggista deve mostrare, ma la vita nella sua interezza, diventando gli occhi del lettore, senza timore di parlare del mondo quale è. Questa vena *democratica* non deve far pensare a un'apoteosi del triviale, anzi, Woolf aveva ben scolpito nella coscienza un *tenet* che era stato sostenuto pochi anni prima dal provocatorio e sardonico Oscar Wilde: il critico è in realtà un artista, al pari dei drammaturghi, poeti o romanzieri che le circostanze contingenti lo portano a recensire. Lo stesso da lì a poco sosterrà György Lukács nella sua famosa *Lettera a Leo Popper*: il saggio è *letteratura*, e non scienza, «il saggio è un genere artistico, un'autonoma e insopprimibile rappresentazione formale di una vita propria e compiuta».¹⁶ Non mira all'accrescimento della conoscenza, ma al conferimento del piacere estetico. Il vero problema in Woolf è che, per varie ragioni, il piacere che il saggio distilla lentamente e ipnoticamente nella coscienza di chi legge è molto simile a quello che lo stesso lettore trarrebbe dalla lettura di, ad esempio, *Monday or Tuesday*. Inutile qui tentare un riassunto delle posizioni woolfiane, ma senza dubbio un'altra caratteristica fondamentale del saggismo *according to Woolf* è l'accento posto sullo stile, vera e propria propedeuticità richiesta al saggista: «He must know – that is the first essential – how to write».¹⁷ Non bisogna però cadere in fallo riguardo a questa posizione, che sembra essere in contrasto diretto con un'illuminante suggestione lukácsiana:

Credo che a questo proposito si sia troppo insistito sul «come è ben scritto!», sul fatto che il saggio potrebbe essere stilisticamente equivalente a una poesia e che sarebbe perciò errato parlare di valori differenti. Forse, ma cosa significa questo? Anche se noi consideriamo in questo senso la critica come opera d'arte, tuttavia non abbiamo detto alcunché circa la sua essenza.¹⁸

Lukács anticipa le polemiche antiformaliste che taceranno il movimento teorico di voler rintracciare poesia anche nella grigia e squallida quotidianità degli annunci pubbli-

14 WOOLF, *The Modern Essay*, cit., p. 89.

15 VIRGINIA WOOLF, *The Narrow Bridge of Art*, in Virginia Woolf, *Granite and Rainbow*, New York, Harcourt Brace Company, 1958, pp. 11-23, a p. 22.

16 GYÖRGY LUKÁCS, *Una lettera a Leo Popper*, in *L'anima e le forme*, cur. e trad. da Sergio Bologna, Milano, SE, 2002, pp. 13-38, a p. 37.

17 WOOLF, *The Modern Essay*, cit., p. 89.

18 LUKÁCS, *Una lettera a Leo Popper*, cit., p. 16.

citari e degli slogan politici. Sarebbe davvero miope far rientrare nella categoria dei sostenitori del valore meramente belletteristico del saggio anche la acuta e mai banale Woolf. Il suo interesse per il «saper scrivere» è focalizzato su una facoltà molto più profonda che deve essere posseduta dal saggista; non è sicuramente un'anacronistica asserzione di un credo «art-for-art-sakeish»,¹⁹ al contrario, è una dote propedeutica alla creazione, che serve non tanto a rendere piacevole la fruizione del testo, quanto a salvare il saggio dalle insidie del dogmatismo, a dimostrare che la cultura del saggista è sì enorme, ma che egli, sapendo scrivere, riesce a produrre un composto di parole, conoscenze, suggestioni, echi, voci in cui «not a fact juts out, not a dogma tears the surface of the texture»,²⁰ che molto spesso rischia di ischeletrire la sua forma così volatile e agile. *Ischeletrire* è concetto di antica memoria, che richiama alla mente uno dei più famosi trattati di retorica non solo della cultura classica, ma probabilmente della storia della cultura occidentale. La formula utilizzata dallo Pseudo-Longino è la seguente: «Più scadenti e certo più fiacche risultano [...] le opere ispirate dalla natura, quando siano ischeletrite da una trattazione sistematica».²¹ Il saggio non si lascia inquinare da «dullness, deadness, and deposits of extraneous matter»,²² rimane *puro*, come l'acqua (o meglio, come il vino) dato che ciò che propone ai lettori è una visione intellettuale, e non una fredda verità fattuale.

La saggistica di Virginia Woolf, trionfo di *ars scribendi* e *labor limae* da un lato, e della personale espressione del soggetto dall'altro, mette in crisi tutti i preconetti legati al saggismo che ancora oggi inficiano una perfetta e completa fruizione anche degli esemplari migliori del genere. L'imbarazzo classificatorio è esemplarmente esplicitato dal commento *ex abrupto* di Walter Siti a una riflessione di Christy Wampole sulla nuova attualità del genere saggio nelle lettere contemporanee: «ho capito che lei per “saggi” intende qualcosa di quasi opposto al serio studio su un argomento; ne parla come [...] scritti brevi facilmente portabili, il contrario dell'austerità scientifica e dell'erudizione».²³ Un pubblico italiano (sarebbe meglio dire *italianista*) può accettare la rubricazione dei lavori di Gerard Genette nella collana «Saggi» di *Einaudi*; per un inglese (o per Montaigne) la cosa sarebbe come minimo bizzarra. Nadia Fusini, presentando al pubblico italiano i lavori di Woolf, in linea con il partito della letterarietà presenta i saggi quasi fossero *poèmes en prose*, anzi, quasi veri e propri componimenti poetici: «Virginia Woolf usa i paragrafi come i versi in poesia. Non sempre completa un ragionamento all'interno di un paragrafo [...], spesso con effetto di *enjambement* l'unità retorica si espande al di là dell'unità strutturale».²⁴ Un riconoscimento doveroso della vita anfibia di questi testi. Se la coppia saggio-poesia potrebbe sembrare forzata, è indubbio che saggio e *short story*, formalmente, non presentano sostanziali difformità: prendendo ad esempio *The Death of the Moth* e *Monday or Tuesday* si rileverà facilmente che sono entrambi brevi testi in prosa, e peraltro entrambi sono fondati sulla descrizione del volo di un animale. La falena danzante

19 CARL H. KLAUS, *On Virginia Woolf on the Essay*, in «The Iowa Review», x/2 (1990), pp. 28-43, a p. 31.

20 WOOLF, *The Modern Essay*, cit., p. 87.

21 PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, trad. da Francesco Donadi, Milano, BUR, 1991, p. 113.

22 WOOLF, *The Modern Essay*, cit., p. 88.

23 WALTER SITI, *Il nuovo protagonismo dei figli di Montaigne*, in «La Repubblica» (7 luglio 2013).

24 NADIA FUSINI, *La foresta della prosa*, in Virginia Woolf, *Saggi, Prose, Racconti*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1999, pp. XI-LII, a p. XXI.

e il pigro airone. Ciò che necessariamente cambia, a parte la categoria animale a cui le due bestie appartengono, è la voce che parla di questi animali. La voce saggistica si differenzia da quella narrativa nel modo in cui propone ai propri lettori l'esperienza della natura descritta: la falena è l'epitome della vita, «a tiny bead of pure life and decking it as lightly as possible with down and feathers, had set it dancing and zig-zagging to show us the true nature of life»;²⁵ l'airone non è nulla, si dissolve nella natura a lui circostante; nella chiesa e nel minareto, nella montagna e nel lago, nel fuoco e nel fumo, negli omnibus che corrono, nel sole d'oro e nelle felci. La falena è vita, ma l'airone è verità,²⁶ e vista la difficoltà con cui è descritto, pur essendo presente e vivido nella mente del lettore, si può ben pensare che Woolf con i due animali e i loro rispettivi *correlativi ideali*, voglia anche comunicare un messaggio diverso: il saggio è più nitido, riesce ad avvicinare il lettore con una catena di eventi, ma anche con una sufficientemente chiara esposizione di concetti. Come siamo messi a parte del moto e della conseguente morte dell'insetto, così siamo messi di fronte a due descrizioni paesaggistiche magistrali nella loro semplicità, innescate proprio dal moto della falena, che sbatte contro il vetro della finestra. Come accessorio ci sono delle considerazioni estemporanee sulla vita, che all'inizio sono generate dal moto del lepidottero («The same energy which inspired the rooks, the ploughmen, the horses, and even, it seemed, the lean bare-backed downs, sent the moth fluttering from side to side of his square of the window-pane. One could not help watching him»)²⁷ e solo in seguito dalla sua morte («Nevertheless after a pause of exhaustion the legs fluttered again. It was superb this last protest, and so frantic that he succeeded at last in righting himself. One's sympathies, of course, were all on the side of life»).²⁸ L'airone, invece, non è principio che regola le riflessioni. Nella *short story* la verità emerge sempre sotto forma di domanda, simile a quella che, inspiegabilmente, appare a metà del racconto («Sugar? – No thank you»)²⁹, comicamente associando un lusso come la dolcezza del tè pomeridiano a quello che da sempre è l'anelito dell'essere umano razionale. Ma, dopotutto, il primo saggista inglese non cominciava forse i suoi saggi con l'interrogativo: «What is Truth? Said jesting Pilate, and would not stay for an answer».³⁰

3 «LET US RECORD THE ATOMS AS THEY FALL UPON THE MIND»: EPICO, LIRICO, EURISTICO

La mescolanza tra gli stilemi della narrativa breve e quelli della saggistica in Woolf è quindi complicata anche dalla sua consapevolezza metaletteraria. Un'autrice-critica come lei non può che ibridare con cognizione di causa, senza piattezze o ampollosità. Se si

²⁵ WOOLF, *The Death of the Moth*, cit., p. 2.

²⁶ Molto significativamente, la parola «life» appare dieci volte nel saggio, mentre nel racconto «truth» vanta cinque occorrenze, in una corrispondenza speculare dimezzata che è rispecchiata anche dalla lunghezza materiale dei due testi, ma che senza dubbio non è legata al numero delle parole, bensì all'economia del discorso.

²⁷ WOOLF, *The Death of the Moth*, cit., p. 2.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ VIRGINIA WOOLF, *Monday or Tuesday*, London, The Hogarth Press, 1921, p. 9.

³⁰ FRANCIS BACON, *On Truth*, in *Essays*, a cura di John Pitcher, London, Penguin, 1985, pp. 61-63, a p. 61.

è tentati di isolare con due famigerati -ismi le pulsioni saggistiche (individualismo, antidogmatismo), è altrettanto allettante cercare di situare anche la narrativa breve in una serrata dicotomia, quella che vede i singoli racconti fare la spola tra le istanze di un principio epico, puramente narrativo, volto alla concatenazione degli eventi in un tessuto temporale, spaziale ed evenemenziale; e le conseguenze formali scatenate da un ugualmente trascinante istanza lirica, stavolta squisitamente descrittiva, volta alla trasmissione non di esperienze quanto di impressioni, alla resa visiva, cromatica, sensoriale e musicale della realtà, sulla scia della migliore iconografia impressionista. In uno dei primi studi critici sulla *short story* come genere, Eileen Baldeshwiler adotta una dicotomia ancora suggestiva per la sua immediatezza: da un lato stanno le storie epiche, numericamente e statisticamente più consistenti, che si distinguono per una realistica concatenazione di eventi culminante in un finale epifanico e che coinvolgono dei personaggi funzionali a una trama. Dall'altro quelle liriche, votate a una rappresentazione più simbolica che realistica dei mutamenti interiori, delle alternanze degli stati d'animo, delle intermittenze intellettive, portata avanti coi mezzi più suggestivi e allusivi del linguaggio, «utilizing a variety of structural patterns depending on the shape of the emotion itself».³¹ Questa dicotomia risulta in realtà un po' restrittiva, malgrado i referenti colti che chiama in causa. Epica come concatenazione narrativa e lirica come suggestione iconica: nel caso della prosa primonovecentesca, e nel caso specifico della narrativa breve, è difficile ridurre la progenie di letterati quali Woolf o Katherine Mansfield, Joyce o Wyndham Lewis, Malcolm Lowry, William Faulkner e Ernest Hemingway, a due sole categorie. Ad esse si potrebbero affiancare almeno una dozzina di termini ripescati dalla teoria critica antica e moderna. Ancora una volta è Lukács a proporre un'alternativa che brilla per lucidità e utilità:

Lo scrittore epico che racconta una vicenda umana o un viluppo di diverse vicende umane con occhio retrospettivo, partendo dalle posizioni finali, rende chiara e comprensibile al lettore quella selezione dell'essenziale che è già compiuta dalla vita stessa. Invece l'osservatore, che è, per forza di cose, sempre contemporaneo, deve perdersi nell'intrico di particolari in sé e per sé equivalenti, poiché la vita non ha ancora effettuato la sua selezione attraverso la prassi.³²

Narrare e/o descrivere: ancora epica e lirica, sembrerebbe. Una scelta tra stilemi diversi senza dubbio *tecnica*, ma che, come Lukács si affretta a specificare, trae la propria ragion d'essere non da come l'autore intende rappresentare linguisticamente un dato scenario, o avvenimento, o personaggio, bensì dalla «posizione di principio assunta dagli scrittori verso la vita».³³ Per quanto ferocemente generico, questo commento assume per una scrittrice come Woolf un significato visceralmente centrale: la vita, per lei, è il fondamento, il punto di arrivo, il fine ultimo di qualsiasi tipo di letteratura. In un brano spesso citato la vita è definita «a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end». Prevedibilmente, è compito

³¹ EILEEN BALDESHWILER, *The Lyric Short Story: The Sketch of a History*, in *The New Short Story Theories*, a cura di Charles May, Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 231-244, a p. 231.

³² GYÖRGY LUKÁCS, *Narrare o descrivere?*, in *Il Marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 269-324, a p. 290.

³³ *Ivi*, p. 276.

primario del romanziere trasporre in parole questo ondeggiante e sempre volubile spirito, tracciare «the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness [...] the incessant shower of innumerable atoms»³⁴ che si imprimono sulla coscienza individuale tramite un florilegio di impressioni. Ma non è certo solo lo scrittore che vuol seguire l'esempio di Henry Fielding, accettare l'incombenza di comunicare e rappresentare la vita: cos'è un biografo, allora? Non sono solo certo le vite di Clarissa, Susan o Eleanor che testimoniano l'interesse e lo strenuo lavoro di resa linguistica di cosa sia una vita, anzi. *Orlando*, *Roger Fry*, *Flush*, non sono forse declinazioni di quel genere così edipicamente connotato per la signora Woolf, nata proprio nell'anno in cui Leslie Stephen cominciava il suo monumento alle illustri vite vittoriane? Orlando, nel corso dei suoi fallimentari anni di apprendistato come scrittore, è ossessionato dalla resa della vita, della realtà, sintetizzata da una eloquente riflessione sulla resa del color verde nelle prime pagine del libro. E cos'è ancora un critico letterario, quando deve presentare al suo *lettore comune* un autore che considera degno di essere letto, di divenire parte del suo *côté* intellettuale, del suo bagaglio di letture?

Nozione assai vantaggiosa per questo particolare distretto della descrizione è quello di *enárghēia*, di cui lo storico Carlo Ginzburg ricostruiva l'archeologia alcuni anni fa nel suo fine studio delle forme di finzione al servizio della storiografia. Il concetto di *enárghēia*, traducibile con «vividezza», era uno dei tanti mezzi con cui «lo storico antico doveva comunicare la verità di ciò che stava dicendo»,³⁵ così come lo presenta Carlo Ginzburg nella sua indagine sul principio del realismo, il concetto di vividezza trae la propria energia visiva da una preoccupazione ecfraistica, che si sposa perfettamente con il polo lukácsiano della descrizione.

Longino, su tutti gli antichi che si sono pronunciati sull'argomento, presentava il problema in questi termini: «Dato che l'immaginazione poetica e quella retorica mirano a fini diversi, non ti può certo sfuggire che il fine dell'immaginazione poetica (*phantasia*) sta nel provocar sorpresa, mentre nel discorso oratorio essa ha per fine l'evidenza».³⁶ Quindi, anche senza addentarsi troppo nell'interpretazione longiniana, la quale, priva com'è dell'inflessibilità definitoria di un Aristotele, rimane sempre aperta a suggestioni nella spiegazione dei suoi singoli termini, è chiaro che, se si generalizza molto, *fiction* e *nonfiction* presentano entrambe un fine verso il quale tendono e per il quale dispiegano tutte le loro possibilità stilistiche e intellettuali. Nadia Fusini, al momento di presentare la prosa non romanzesca di Woolf al pubblico italiano, utilizza un concetto assai duttile, che può essere considerato una *vox media* valida e per la prosa breve *narrativa* e per quella *saggistica*.

Il movimento è euristico, sulla pagina appare un pensiero alla ricerca di se stesso, che avanza né alla cieca né a tentoni, ma neppure nel modo lineare di chi abbia una tesi già in testa alla partenza, il cui sforzo sia semplicemente di trovare le parole per dire ciò che si ha in mente.³⁷

34 VIRGINIA WOOLF, *Modern Fiction*, in WOOLF, *The Common Reader: First Series*, cit., pp. 59-62, a p. 61.

35 CARLO GINZBURG, *Descrizione e citazione*, in *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 15-38, a p. 18.

36 PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, cit., p. 213.

37 FUSINI, *La foresta della prosa*, cit., p. xx.

Una prosa che narra, che descrive, che vuole rendere in maniera vivida ed efficace il reale, alla ricerca di un qualche significato da rintracciare in esso. In questa sintesi confluiscono i motivi e le suggestioni delle principali modalità di scrittura woolfiane: il narrare del romanzo e delle biografie, il descrivere dei saggi critici, che sono presi in un moto di rivolgimento su se stessi che dovrebbe portare verso una rivelazione, un'epifania che spesso non è neppure espressa. Per dimostrare quanto i confini tra i generi siano facilmente accantonabili, basti vedere con quanto fervore l'autrice riesce a comunicare delle immagini naturali nel romanzo *The Waves* e, ad esempio, nella novella *Blue & Green*. In entrambe, la resa in parole del colore verde assume i toni di un espressionismo ferocemente limitato dal medium linguistico, che tenta in ogni modo di sottrarsi al crudele giogo della *inopia verbis* ricorrendo anche a referenti umili come le bottiglie vuote incrostate di mosto o il piumaggio di irritanti parrocchetti spennacchiati, generando scenari policromi di indubbia potenza icastica:

As they neared the shore each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand. The wave paused, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously. Gradually the dark bar on the horizon became clear as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass green.³⁸

THE PORTED fingers of glass hang downwards. The light slides down the glass, and drops a pool of green. All day long the ten fingers of the lustre drop green upon the marble. The feathers of parakeets—their harsh cries—sharp blades of palm trees—green, too; green needles glittering in the sun. But the hard glass drips on to the marble; the pools hover above the dessert sand; the camels lurch through them; the pools settle on the marble; rushes edge them; weeds clog them; here and there a white blossom; the frog flops over; at night the stars are set there unbroken.³⁹

Tralasciando volutamente la prosa romanzesca, si potrebbe azzardare una generalizzazione, supportata da più parti, ma pur sempre forse troppo netta per poter essere

³⁸ VIRGINIA WOOLF, *The Waves*, London, The Hogarth Press, 1931, p. 1. Come ricorda Nadia Fusini: «Gli interludi [...] sono sostenute prose liriche che interrompono in numero di dieci l'azione [...] La lingua qui non accade nella mente del personaggio; non c'è un io che la impugni, vuoi nel fuori del mondo, vuoi nel dentro della coscienza. La narrazione avviene in terza persona, e descrive con perfetta equanimità i ritmi eterni e puntuali del levarsi del sole, della luce, dell'onda, delle voci degli uccelli, e l'espandersi inevitabile, implacabile dell'ombra man mano che il sole sorge e tramonta» (nota a *Le Onde*, in VIRGINIA WOOLF, *Romanzi*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998, p. 1372). Può sembrare capzioso l'aver scelto proprio questi interludi di gusto simbolista, così separati dal flusso della prosa narrativa del romanzo. Ma essendo qui l'oggetto di analisi le forme brevi, si è preferito focalizzare l'attenzione sugli interludi anziché, ad esempio, sulla descrizione del colore delle foglie degli alberi di quercia in *Mrs Dalloway*: «A marvellous discovery indeed that the human voice in certain atmospheric conditions (for one must be scientific, above all scientific) can quicken trees into life! Happily Rezia put her hand with a tremendous weight on his knee so that he was weighted down, transfixed, or the excitement of the elm trees rising and alling, rising and falling with all their leaves alight and the colour thinning and thickening from blue to the green of a hollow wave, like plumes on horse' heads, feathers on ladies', so proudly they rose and fell, so superbly, would have sent him mad. But he would not go mad. He would shut his eyes; he would see no more» (VIRGINIA WOOLF, *Mrs Dalloway*, London, The Hogarth Press, 1925, p. 9).

³⁹ VIRGINIA WOOLF, *Blue & Green*, in WOOLF, *Monday or Tuesday*, cit., pp. 16-17, a p. 17.

sottoscritta pienamente; ossia che nei racconti di Woolf l'elemento narrativo viene come atrofizzato, ammansito, anestetizzato da questo florilegio ecfrastrico-iconico, volto euriticamente (e perché no, eudemonicamente) a restituire la vividezza della vita in tutte le sue sfaccettature. Galen Strawson, in un notissimo articolo, si fa paladino della non-necessarietà della narrazione, contro quella che lui battezza la «psychological Narrativity thesis». ⁴⁰ Il filosofo distingue fra due tipologie di esperienza di sé, che definisce «styles of temporal being»: la prima, diacronica, è connessa con un'idea di continuità, con una concezione che vede l'esistenza come una concatenazione più o meno rigida di elementi. L'altra possibilità è quella episodica, per cui la vita non è un *continuum*, ma un collage di elementi tra loro dissociati. Per riadattare la citazione riportata sopra, l'*io diacronico* vive una storia (e la racconta), mentre l'*io episodico* vive una serie di storie.

È interessante notare come tutte queste caratteristiche siano associabili sia alle *short stories* che ai saggi woolfiani. Come nella scala cromatica dei fiori nei giardini di Kew, però, le realizzazioni sono disuguali e discordanti in intensità. Nel caso specifico dei racconti, è chiara l'evoluzione (o forse sarebbe meglio definirla *restaurazione*) degli stilemi della narrazione breve più legati alla tradizione. Un esemplare come *Lappin e Lapinova* nel suo incipit esaspera la logica della concatenazione di eventi che, in linea di massima, è propria di quel filone epico, narrativo, o diacronico (per dirla con uno dei critici finora chiamati in causa):

They were married. The wedding march pealed out. The pigeons fluttered. Small boys in Eton jackets threw rice; a fox terrier sauntered across the path; and Ernest Thorburn led his bride to the car through that small inquisitive crowd of complete strangers which always collects in London to enjoy other people's happiness or unhappiness. Certainly he looked handsome and she looked shy. More rice was thrown, and the car moved off.⁴¹

Questa successione, serrata, indefessa, quasi soffocante, non può risultare che una fase non già successiva, e semmai alternativa alla modalità di presentazione dell'airone di *Monday or Tuesday*:

Lazy and indifferent, shaking space easily from his wings, knowing his way, the heron passes over the church beneath the sky. White and distant, absorbed in itself, endlessly the sky covers and uncovers, moves and remains. A lake? Blot the shores of it out! A mountain? Oh, perfect—the sun gold on its slopes. Down that falls. Ferns then, or white feathers, for ever and ever --Desiring truth, awaiting it, laboriously distilling a few words, for ever desiring—(a cry starts to the left, another to the right. Wheels strike divergently. Omnibuses conglomerate in conflict)—for ever desiring—(the clock asseverates with twelve distinct strokes that it is midday; light sheds gold scales; children swarm)—for ever desiring truth. Red is the dome; coins hang on the trees; smoke trails from the chimneys; bark, shout, cry “Iron for sale” — and truth?⁴²

⁴⁰ Letteralmente, tesi della narratività psicologica, che potrebbe essere tradotto più (e forse troppo) liberamente con un generico narrativismo psicologico. Cfr. GALEN STRAWSON, *Against Narrativity*, in *Real Materialism and Other Essays*, Oxford, Clarendon Press, 2008, pp. 189-208.

⁴¹ VIRGINIA WOOLF, *Lappin and Lapinova*, in Virginia Woolf, *A Haunted House and Other Short Stories*, London, The Hogarth Press, 1944, pp. 26-29, a p. 26.

⁴² WOOLF, *Monday or Tuesday*, cit., p. 2.

La contrapposizione diretta di questi due passi non può che far riconsiderare tutto quello che finora si è tentato di speculare criticamente, tramite un richiamo alla più semplice e immediata delle facoltà sensoriali umane: la vista. «I see it feelingly» diceva Lear, unificando campo tattile e visivo in una delle sinestesie più famose della letteratura mondiale. Non solo il segno sul muro, ma anche lo «small black spot»⁴³ che il narratore di *Solid Objects* osserva sulla spiaggia: sono queste forme indistinte che le *short stories* di Woolf si prefiggono non di analizzare, ma di mostrare con vivida icasticità senza farsi inibire dal continuo mutare di questi segni, poiché l'incessante meta(ana)morfosi semiologica «scandisce [...] il flusso di pensieri e libere associazioni dell'io narrante che segue l'inarrestabile fluire della vita, il mutare delle abitudini e della società, la velocità e accelerazione che la modernità comporta».⁴⁴ Non servirà ricordare il *milieu* artistico che la scrittrice frequentava, il rapporto con la sorella pittrice Vanessa, per notare come quello di Woolf sia in realtà un tentativo di creare una lingua pittorica, uno stile che sappia rendere con immediatezza uno scorcio del mondo sensibile. Ciononostante l'autrice non è interessata solamente alla corrispondenza tra colori e parole: l'elemento visivo nei suoi racconti è permeato di moto, è un'entità mai fissa, che la scrittrice tenta di trasmettere, ma che non si sognerebbe mai di sviscerare e dissezionare per una migliore comprensione, come invece fa nei suoi *Diari*, dove «vi è non solo [la] capacità di concentrarsi su un particolare e di illuminarlo, ma anche, come fa il pittore, di vedere una scena da una determinata prospettiva».⁴⁵ Il linguaggio è una realtà limitata, che cerca di rappresentare una realtà illimitata come il mondo sensibile, ed è per questo che Woolf si abbandona. E lo fa non solo nella *fiction*, ma anche, e questo è forse l'aspetto più interessante, nella *nonfiction*. L'esempio della falena morente è il più immediato, ma se ne possono trovare molti altri in cui si realizza lo stesso procedimento, seppur meno simbolisticamente (e a ragione visto che il saggio posa la propria attenzione su entità che più che nella descrizione visiva si realizzano nella descrizione visionaria, cioè i libri). Nel saggio *Evening over Sussex: Reflections in a Motorcar*, oltre alla metafora della notte come coperta che si stende lieve sul luogo protagonista, Woolf mette in piedi una descrizione del *genus loci* che riesce a mantenersi evocativa pur essendo infarcita di riferimenti geografici e storici, degni della vena informativa che indubbiamente un saggio deve possedere:

Evening is kind to Sussex, for Sussex is no longer young, and she is grateful for the veil of evening as an elderly woman is glad when a shade is drawn over a lamp, and only the outline of her face remains. The outline of Sussex is still very fine. The cliffs stand out to sea, one behind another. All Eastbourne, all Bexhill, all St. Leonards, their parades and their lodging houses, their bead shops and their sweet shops and their placards and their invalids and chars-à-bancs, are all obliterated. What remains is what there was when William came over from France ten

43 VIRGINIA WOOLF, *Solid Objects*, in WOOLF, *A Haunted House and Other Short Stories*, cit., pp. 30-33, a p. 30.

44 CARMEN CONCILIO, *L'isotopia dello sguardo in alcuni racconti di Virginia Woolf*, in *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf*, a cura di Oriana Palusci, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999, pp. 113-124, a p. 114.

45 VITA FORTUNATI, *Uno sguardo incrociato: scrittura e pittura in Virginia e Vanessa*, in *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf*, a cura di Oriana Palusci, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999, pp. 54-64, a p. 60.

centuries ago: a line of cliffs running out to sea. Also the fields are redeemed. The freckle of red villas on the coast is washed over by a thin lucid lake of brown air, in which they and their redness are drowned. It was still too early for lamps; and too early for stars.⁴⁶

La stessa vividezza imbrigliata da un *côté* divulgativo che ricorda il diverso piano di fruizione del testo, che rammenta al lettore che il prefisso *non-* è stato apposto alla temibile e instabile creatura nota come *fiction*, emerge dal saggio *Hours in a Library*, dove la voce monologante si imbarca nella descrizione del «bookish man».⁴⁷ Lo stesso delizioso effetto di bozzetto, la creazione di un *carattere* nella migliore tradizione teofrastiana (ma anche elisabettiana e carolina, con esempi illustri quali John Earle e Thomas Overbury) si trova nella presentazione del capitano morente, del malato allettato con l'influenza, della sorella di Shakespeare: sempre questa pulsione al mostrare, al servire al lettore, al renderlo familiare con qualcuno (o qualcosa). I saggi woolfiani possiedono una carica metaforica e visionaria che può rivaleggiare con i migliori *poèmes en prose* di Baudelaire, addirittura coi romanzi stessi dell'autrice: crescendo «nel dispiegamento della metafora»,⁴⁸ essi spingono il lettore a porsi degli interrogativi decisivi. Il ruolo della tradizione letteraria, l'articolazione dei pensieri individuali, la relazione tra la realtà fenomenologica e la sua rappresentazione linguistica, sono solo alcuni dei dilemmi la cui risposta Woolf maieuticamente ricerca assieme ai propri lettori.

Se i saggi si prestano a una lettura metaforica, il motivo è atavico, primordiale, è la già ricordata *inopia verbis* che ha prodotto tante brillanti e spesso cimentose catacresi in tutte le lingue del mondo, quella carenza di voci, locuzioni, espressioni esatte che tormenta la scrittrice (e non solo lei) spingendola a sperimentare – a saggiare – in maniera sempre nuova e spesso audace, quasi sfacciata. Scrive Fusini:

Non c'è dunque differenza tra linguaggio referenziale e metaforico? È ovvio che c'è, ma per la scrittrice l'ovvietà va nel senso che lei riconosce che non fa altro che valicare il confine. Le interessa «l'altro lato del linguaggio». Dice «a far side of the language», come dicesse «la parte più distante del lago»; è da quella parte che vorrebbe andare, ma non la conosce. Eppure, da quella parte cerca di trasportare il suo lettore.⁴⁹

Perciò, nella brevità, Woolf, come molti altri scrittori, trova una forma di espressione non solo della propria interiorità (come nei *Moments of Being*, che tra l'altro sono opera postuma, non data alle stampe per esplicito volere autoriale), ma semmai del mondo,

46 VIRGINIA WOOLF, *Evening over Sussex: Reflections in a Motorcar*, in WOOLF, *The Death of the Moth and Other Essays*, cit., pp. 3-4, a p. 3.

47 VIRGINIA WOOLF, *Hours in a Library*, in WOOLF, *Granite and Rainbow*, cit., pp. 24-32, a p. 24. («In spite of all this we can easily conjure up a picture which does service for the bookish man and raises a smile at his expense. We conceive a pale, attenuated figure in a dressing-gown, lost in speculation, unable to lift a kettle from the hob, or address a lady without blushing, ignorant of the daily news, though versed in the catalogues of the second-hand booksellers, in whose dark premises he spends the hours of sunlight – a delightful character, no doubt, in his crabbed simplicity, but not in the least resembling that other to whom we would direct attention»).

48 FUSINI, *La foresta della prosa*, cit., p. xx.

49 *Ivi*, p. xxvi.

della *Vita* collettiva, contrapposta alla propria esistenza contingente e particolare. Brevità che per altro Woolf liquidava con alterigia come attività diversiva («These little pieces [...] were written by way of diversion; they were the treats I allowed myself when I had done my exercise in the conventional style. I shall never forget the day I wrote *The Mark on the Wall* – all in a flash, as if flying, after being kept stone breaking for months»),⁵⁰ ma che in realtà, come dimostrano gli esempi di Čechov e Carver, è una forma di scrittura che possiede una propria e distintiva *Weltanschauung*: «mondi piccoli, racchiusi nella misura di un fazzoletto mai costretto a dilatarsi in tovaglia, nei quali si viene introdotti da una percezione fuggevole e misteriosa».⁵¹ Ecco cosa affascina della prosa breve di Woolf, e non solo delle *short stories*: la sua autosufficienza, la sua capacità di trasformare la «miriade di impressioni» in una forma «concentrata e penetrante»,⁵² la perizia nel fornirci «the minutest datum» e nello spingerci a esplorare «the sequence of images and feelings which float away from it»,⁵³ seppure nello spazio del famigerato «one sitting»⁵⁴ predicato da Edgar Allan Poe.

4 «L'UTOPIA DEL SAGGISMO»: CONTORNI EVANESCENTI E COMPOSTI INSTABILI

Questa generalizzazione può apparire convincente, ma è tuttavia necessario in qualche modo isolare il processo che rende così pericolosamente simili le forme brevi woolfiane. Il fenomeno è per l'appunto la disseminazione di stilemi da un genere all'altro, pratica che non inficia minimamente la validità delle demarcazioni, ma che ciononostante complica una ipotetica separazione netta. Il processo creativo della scrittrice dà forma (rovesciando la visione darwiniana dell'ibrido sostanzialmente sterile) a testi afferenti a generi distinti ma che risentono l'uno dei procedimenti dell'altro, presentano l'uno costrutti più confacenti all'altro, risultando in tal modo modificati *geneticamente* (e perciò genericamente) dalla contiguità forzata con l'altro.

To call Addison on the strength of his essays a great poet, or to prophesy that if he had written a novel on an extensive plan it would have been “superior to any that we possess”, is to confuse him with the drums and trumpets; it is not merely to overpraise his merits, but to overlook them. [...] The Sir Roger de Coverley papers are those which have the most resemblance, on the surface, to a novel. But their merit consists in the fact that they do not adumbrate, or initiate, or anticipate anything; they exist, perfect, complete, entire in themselves. To read them as if they were a first hesitating experiment containing the seed of greatness to come is to

⁵⁰ VIRGINIA WOOLF, *16th October 1930 to Ethel Smyth*, in *The Letters of Virginia Woolf. 1929-1931*, a cura di Nigel Nicolson e Joanne Trautmann, Boston, Mariner Books, 1989, vol. IV, p. 231.

⁵¹ ARRIGO STARA, «Una perfezione imperfetta». *Il racconto italiano nell'età della short story*, in «Moderna», XII/2 (2010), pp. 25-44, a p. 29.

⁵² Virginia Woolf rimproverava l'americano Theodore Dreiser (1871-1945) di peccare nelle capacità fondamentali per la scrittura di *short stories*, ossia «concentration, penetration, form». Cfr. VIRGINIA WOOLF, *A Real American*, in «Times Literary Supplement» (21 Agosto 1919).

⁵³ THOMAS STEARNS ELIOT, *London Letter*, in «The Dial», LXXI/2 (1921), pp. 213-217, a p. 217.

⁵⁴ EDGAR ALLAN POE, *The Philosophy of Composition*, in *The Works of Edgar Allan Poe*, a cura di Edmund C. Stedman e George E. Woodberry, Chicago, Stone e Kimball, 1897, vol. VI, pp. 31-46, a p. 34.

miss the peculiar point of them. They are studies done from the outside by a quiet spectator.⁵⁵

Questa posizione permette di sostenere con ragionevole sicurezza che Virginia Woolf aveva ben chiaro in mente il principio secondo cui i suoi saggi, al pari di quelli del predecessore augusteo, erano entità autonome e che, per dirla con Lukács, possedevano una forma propria e indipendente. Ma è fuor di dubbio che, nei casi che sono stati posti sotto esame finora, il concetto di forma stabile è tutt'altro che sottoscrivibile, anzi, molto spesso i testi lo hanno apertamente sfiduciato e messo in crisi. Il concetto di saggio, quindi, deve essere riconfigurato fino ad assumere – grazie anche alle ibridazioni di Woolf e di tutta una schiera di personalità che si dilettarono coi confini e con le restrizioni⁵⁶ poetiche riconfigurandole e donando loro una vera e propria iniezione di novità e freschezza – una fisionomia ideologica massimamente ingrandita e mirante a un *onnicomprensivismo* che spesso, ma non sempre, aiuta nella comprensione dei testi che fanno della non-canonicità la loro prerogativa essenziale. A questa necessità sopperisce l'intervento di Robert Musil e del suo *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-42). All'altezza del sessantaduesimo capitolo, Musil presenta una particolare visione del mondo, che va sotto il nome di «Essayismus»: Ulrich, *eroe* del romanzo, partorisce «un'idea che lui [...] collegava [...] allo specifico concetto di “saggio”». ⁵⁷ Ulrich (e Robert) passano a definire il saggio come un'entità «che nella successione dei suoi capitoli considera un oggetto sotto molte angolazioni senza metterlo a fuoco nel suo insieme»,⁵⁸ totalmente distinta dalla scienza esatta:

L'interpretazione della parola “saggio” come tentativo allude solo vagamente al suo modello principale, quello letterario: un saggio infatti non è l'espressione provvisoria e secondaria di una convinzione che, a una migliore occasione, potrebbe essere elevata a verità, ma altrettanto facilmente riconosciuta come errore [...]; un saggio è invece la forma unica e immutabile che la vita interiore di un uomo assume in un pensiero decisivo. Nulla gli è più estraneo del carattere irresponsabile e approssimativo delle idee che viene chiamato soggettivo, ma neppure “vero e falso”, “intelligente e sciocco” sono concetti applicabili a tali pensieri, i quali però sottostanno a leggi non meno rigorose di quanto appaiano delicate e inesprimibili.⁵⁹

Questa «utopia del saggismo» trasla il concetto di saggio dal campo materiale della pratica letteraria verso le ben più astratte vette dell'epistemologia delle scienze umane;

⁵⁵ VIRGINIA WOOLF, *Addison*, in WOOLF, *The Common Reader: First Series*, cit., pp. 42-47, alle pp. 42-47.

⁵⁶ Si pensi solamente all'esempio che all'autrice veniva fornito da Laurence Sterne, e dalla sua prosa così poeticamente connotata e arditamente sperimentale rispetto alle categorie prestabilite e ai confini tra generi. A dimostrazione di quanto sempre in Woolf la consapevolezza critica sia un prerequisito fondamentale dell'atto creativo, basti rammentare questo commento sul *Tristram*: «It is a book full of poetry, but we never notice it; it is a book stained deep purple, which is yet never patchy. Here though the mood is changing always, there is no jerk, no jolt in that change to waken us from the depths of consent and belief (WOOLF, *The Narrow Bridge of Art*, cit., p. 21).

⁵⁷ ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, a cura di Adolf Frisé, Milano, Mondadori, 1998, p. 336.

⁵⁸ *Ivi*, p. 345.

⁵⁹ *Ivi*, p. 348.

il saggio, da genere letterario, da forma specifica di testi dotati di caratteristiche comuni (l'accezione che nel testo è definita «modello letterario»), subisce una metamorfosi sostanziale, passando da materia a *spirito*: si rende correlativo letterario della scelta esistenziale degli uomini che non vogliono né trovare a tutti i costi la verità, né dare liberamente sfogo alla loro soggettività, ma che desiderano semplicemente «qualcosa di intermedio».⁶⁰ Il saggio, quindi, è una *forma mentis*, quasi una disposizione dello spirito, un atteggiamento assunto da un essere umano al momento di affrontare la propria vita. Anche nel suo primissimo pronunciamento sul genere in sé (tra le pagine di «Die Neue Rundschau» del 1913), certamente più ancorato alla dimensione testuale, s'intravede un barlume di quel processo che condurrà l'idea musiliana di saggio all'ascensione da un ambito prettamente testuale verso una dimensione più ideologica, in cui il saggio diventa una realtà «scarsamente traducibile in pensiero concettuale quanto una poesia in prosa»,⁶¹ che ha il compito di presentare pensieri che sorgono e rimangono «radicati indissolubilmente in un *humus compatto di sentimento, di volontà, di esperienze personali e di complessi di idee* collegati in modo tale che solo nell'atmosfera psichica di una situazione interiore unica essi ricevono e danno piena luce». Se la scienza vuole mettere in collegamento i fatti, il saggio si deve accontentare di ripescare dal flusso della corrente del pensiero del suo autore «una vecchia scarpa rotta, un *brandello di pensiero gettato via*, qualche ridicola quisquilia».⁶² Il saggio, per la maniera in cui lo presenta Musil, è allegoricamente accostabile a un'eterea ninfa che fugge da un libidinoso satiro. E così come a Dafne fu concesso di trasformarsi in alloro per sfuggire ad Apollo, il saggio elude i tentativi di essere indagato razionalmente e di essere sistematizzato, dato che al momento in cui queste forzature scientifiche vengono messe in opera, esso «avvizzisce». La motivazione di ciò è fornita dall'autore al principio della sua trattazione del genere: il saggio è pura letteratura e, in quanto tale, intraducibile in pensiero concettuale; esso è per l'appunto «la forma unica e immutabile che la vita interiore di un uomo assume in un pensiero decisivo»: unico, irripetibile e non soggetto ai mutamenti delle vicissitudini umane, il saggio, eternizzando il pensiero, il flusso della coscienza, non teme, al pari di qualsiasi altro tipo di opera d'arte, lo scorrere del tempo e il mutare delle opinioni. Ciò che si intende per saggio necessariamente trascende le frontiere di genere, assume una vitalità e una grandezza che ben poco si adattano all'immagine che di esso ci hanno tramandato le storie letterarie. Il saggismo prende la forma di un afflato filosofico soggiacente all'agire umano, un *modus sentiendi* tramite le cui direttrici l'essere umano può tentare di capire e interpretare il mondo. Se, com'è appropriato per il discorso portato avanti in questa sede, si riportasse la disputa entro le mura della *polis* letteraria, si potrebbe vedere il saggio come «a genre operating within the genres, one that has since the Renaissance continuously permeated and shaped what we normally think of as imaginative literature».⁶³ La caratteristica intragenerica ben rende l'idea musiliana del saggismo come stato

60 *Ivi*, p. 350.

61 ROBERT MUSIL, *Franz Blei*, in *Sulla stupidità e altri scritti*, a cura di Andrea Casalegno, Milano, Mondadori, 1986, pp. 65-69, a p. 68.

62 ROBERT MUSIL, *Saggismo*, in *Saggi e lettere*, a cura di Bianca Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1995, pp. 193-203, a p. 192.

63 ROBERT ATWAN, *Essayism*, in «The Iowa review», XXV/2 (1995), pp. 6-14, a p. 6.

d'animo, come un'essenza che fluttua indisturbata e modifica ciò che con essa entra in contatto:

The essayistic elements contained in such works as these are not parasitical or excisable parts; they represent compositional features wholly essential to the author's aesthetic vision. Very often, the essay operates *inside* works of fiction in a conflictual manner that may be read, as in Hawthorne, Melville, or Kundera, as an analogue of other contentions (thematic, psychological, ideological) within the story.⁶⁴

Questa idea del saggismo è stata trattata in maniera impeccabile da Claire de Obaldia. Il nocciolo teorico dello studio che Obaldia fa del genere saggio è proprio quello che può essere intravisto in Musil e che era stato preliminarmente abordato da Robert Atwan: nella storia letteraria di ciò che comunemente viene indicizzato come saggio è fondamentale discernere tra due entità, l'*essay* e l'*essaying*. L'*essay* è l'oggetto materiale, prodotto letterario del saggista, percepito, nella maggioranza dei casi, come un genere con delle regole. L'*essaying* è invece l'atteggiamento che può o meno essere insito nell'atto di scrittura di un autore: quell'atto di *disseminazione* di qualità proprie della forma saggio in seno a opere che fanno parte di generi diversi:

Everything about the essay contributes to looking at it – or for it – in other genres, which turns evanescence and obsolescence into its very substance. Ultimately, this must be because the essayistic supplements something which is already present in the genres in relation to which it is defined.⁶⁵

È quindi questo spirito saggistico che ibrida le *short stories*? O sono forse gli stilemi narrativi a migrare? Che i due generi si incontrino a metà strada? Vista la notevole perizia con cui Woolf si dedicò all'attività saggistica, si potrebbe persino ipotizzare una preminenza del polo della prosa più tradizionalmente referenziale. Senza dubbio, con tali riflessioni non si vuole eliminare il confine; solamente, casomai, aggiustarlo secondo le esigenze, tanto più che è lecito pensare che Woolf non avesse la ben che minima intenzione di annullare i due generi per crearne uno solo, ibridato. Se la riprova della precisione usata dalla scrittrice in merito di etichette non bastasse, potrà sembrare una chiusa adatta lo spoglio delle occorrenze della parola «hybrid» nel *corpus* dei saggi e delle *short stories*. Il risultato è a dir poco esilarante. Il termine appare in *Three Guineas*, e due volte in *The Narrow Bridge of Art*. La prima occorrenza è «hybrid age»,⁶⁶ nella successiva il termine è attribuito a delle emozioni, che sono «monstruos, hybrid, unmanageable»,⁶⁷ l'ultima occorrenza contrassegna l'arte della biografia, tanto cara all'autrice, ma nella sua declinazione vittoriana, quale parto «parti-coloured, hybrid, monstrous». Perciò è chiaro che la scrittrice attribuiva al termine, se non valore completamente negativo, almeno una connotazione di sospettosa diffidenza.

64 *Ivi*, p. 9.

65 CLAIRE DE OBALDIA, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 23.

66 VIRGINIA WOOLF, *Three Guineas*, London, The Hogarth Press, 1938, p. 1.

67 WOOLF, *The Narrow Bridge of Art*, cit., p. 12.

E senza dubbio Woolf, per quel che riguarda l'ibridazione, fu una «maestra del sospetto». È vero che i suoi accorgimenti sono spesso così delicatamente impercettibili da risultare indistinguibili, ma il lettore percepisce sempre la speciale provvidenza e la magistrale lungimiranza che stanno alla base della maniera in cui la scrittrice decide di porci di fronte alla morte di una falena, sebbene Virginia non si curi mai di rivelarci il perché delle sue scelte, ma sembri piuttosto ammonirci, in coro col Danese,⁶⁸ «Oh, I could tell you – But let it be».⁶⁹

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALT, CHRISTINA, *Virginia Woolf and the Study of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010. (Citato a p. 44.)
- ATWAN, ROBERT, *Essayism*, in «The Iowa review», xxv/2 (1995), pp. 6-14. (Citato alle pp. 61, 62.)
- BACON, FRANCIS, *On Truth*, in *Essays*, a cura di John Pitcher, London, Penguin, 1985, pp. 61-63. (Citato a p. 52.)
- BALDESHWILER, EILEEN, *The Lyric Short Story: The Sketch of a History*, in *The New Short Story Theories*, a cura di Charles May, Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 231-244. (Citato a p. 53.)
- BROSNAN, LEILA (a cura di), *Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism: Breaking the Surface of Silence*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997. (Citato a p. 49.)
- BUTRYM, ALEXANDER J., *Binding Proteus*, in *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, a cura di Alexander J. Butrym, Athens (GA)-London, Georgia University Press, 1989, pp. 11-28. (Citato a p. 63.)
- COHN, DORRIT, *The Distinction of Fiction*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1999. (Citato a p. 48.)
- CONCILIO, CARMEN, *L'isotopia dello sguardo in alcuni racconti di Virginia Woolf*, in *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf*, a cura di Oriana Palusci, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999, pp. 113-124. (Citato a p. 57.)
- DARWIN, CHARLES, *The Origin of Species by Means of Natural Selection of the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London, John Murray, 1860. (Citato a p. 45.)
- ELIOT, THOMAS STEARNS, *London Letter*, in «The Dial», LXXI/2 (1921), pp. 213-217. (Citato a p. 59.)
- FORTUNATI, VITA, *Uno sguardo incrociato: scrittura e pittura in Virginia e Vanessa*, in *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf*, a cura di Oriana Palusci, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999, pp. 54-64. (Citato a p. 57.)
- FUSINI, NADIA, *La foresta della prosa*, in Virginia Woolf, *Saggi, Prose, Racconti*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1999, pp. XI-LII. (Citato alle pp. 51, 54, 58.)

⁶⁸ Il quale non a caso è stato visto come l'emblema del saggista che tenta di dar senso alla «pestilent congregation of vapours» (WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, II, 2, vv. 302-303. Il paragone Amleto-saggista è di ALEXANDER J. BUTRYM, *Binding Proteus*, in *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, a cura di Alexander J. Butrym, Athens (GA)-London, Georgia University Press, 1989, pp. 11-28.

⁶⁹ WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, V, 2, vv. 331-332.

- GINZBURG, CARLO, *Descrizione e citazione*, in *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 15-38. (Citato a p. 54.)
- HEAD, DOMINICK, *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. (Citato a p. 47.)
- KLAUS, CARL H., *On Virginia Woolf on the Essay*, in «The Iowa Review», x/2 (1990), pp. 28-43. (Citato a p. 51.)
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Narrare o descrivere?*, in *Il Marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 269-324. (Citato a p. 53.)
- *Una lettera a Leo Popper*, in *L'anima e le forme*, cur. e trad. da Sergio Bologna, Milano, SE, 2002, pp. 13-38. (Citato a p. 50.)
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *De l'exercitation*, in *Essais*, a cura di Pierre Villey e Verdun-Louis Saulnier, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, pp. 370-380. (Citato a p. 46.)
- MUSIL, ROBERT, *Franz Blei*, in *Sulla stupidità e altri scritti*, a cura di Andrea Casalegno, Milano, Mondadori, 1986, pp. 65-69. (Citato a p. 61.)
- *L'uomo senza qualità*, a cura di Adolf Frisé, Milano, Mondadori, 1998. (Citato alle pp. 60, 61.)
- *Saggismo*, in *Saggi e lettere*, a cura di Bianca Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1995, pp. 193-203. (Citato a p. 61.)
- OBALDIA, CLAIRE DE, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995. (Citato a p. 62.)
- POE, EDGAR ALLAN, *The Philosophy of Composition*, in *The Works of Edgar Allan Poe*, a cura di Edmund C. Stedman e George E. Woodberry, Chicago, Stone e Kimball, 1897, vol. VI, pp. 31-46. (Citato a p. 59.)
- PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, trad. da Francesco Donadi, Milano, BUR, 1991. (Citato alle pp. 51, 54.)
- PURPURA, LIA, *Why Some Hybrids Work and Other Don't*, in *Bending Genre: Essays on Creative Nonfiction*, a cura di Nicole Walker e Margot Singer, New York, Bloomsbury Academic, 2012, pp. 11-14. (Citato a p. 46.)
- SITI, WALTER, *Il nuovo protagonismo dei figli di Montaigne*, in «La Repubblica» (7 luglio 2013). (Citato a p. 51.)
- STARA, ARRIGO, «Una perfezione imperfetta». *Il racconto italiano nell'età della short story*, in «Moderna», XII/2 (2010), pp. 25-44. (Citato a p. 59.)
- STRAWSON, GALEN, *Against Narrativity*, in *Real Materialism and Other Essays*, Oxford, Clarendon Press, 2008, pp. 189-208. (Citato a p. 56.)
- WOOLF, LEONARD, *Editorial note*, in Virginia Woolf, *The Death of the Moth and Other Essays*, London, The Hogarth Press, 1942. (Citato alle pp. 44, 47, 58, 64, 65.) (Citato a p. 47.)
- WOOLF, VIRGINIA, *16th October 1930 to Ethel Smyth*, in *The Letters of Virginia Woolf. 1929-1931*, a cura di Nigel Nicolson e Joanne Trautmann, Boston, Mariner Books, 1989, vol. IV. (Citato a p. 59.)
- *A Haunted House and Other Short Stories*, London, The Hogarth Press, 1944. (Citato alle pp. 56, 57, 65.)

- *A Real American*, in «Times Literary Supplement» (21 Agosto 1919). (Citato a p. 59.)
- *Addison*, in Virginia Woolf, *The Common Reader: First Series*, London, The Hogarth Press, 1925. (Citato alle pp. 49, 54, 60, 65.) pp. 42-47. (Citato a p. 60.)
- *Blue & Green*, in Virginia Woolf, *Monday or Tuesday*, London, The Hogarth Press, 1921. (Citato alle pp. 52, 55, 56, 65.) pp. 16-17. (Citato a p. 55.)
- *Evening over Sussex: Reflections in a Motorcar*, in Woolf, *The Death of the Moth and Other Essays*, cit., pp. 3-4. (Citato a p. 58.)
- *Granite and Rainbow*, New York, Harcourt Brace Company, 1958. (Citato alle pp. 50, 58, 65.)
- *Hours in a Library*, in Virginia Woolf, *Granite and Rainbow*, New York, Harcourt Brace Company, 1958. (Citato alle pp. 50, 58, 65.) pp. 24-32. (Citato a p. 58.)
- *Jane Austen Practising*, in *Essays*, a cura di Andrew McNellie, London, Hogarth Press, 1988, vol. III, pp. 331-32. (Citato a p. 49.)
- *Lappin and Lapinova*, in Virginia Woolf, *A Haunted House and Other Short Stories*, London, The Hogarth Press, 1944. (Citato alle pp. 56, 57, 65.) pp. 26-29. (Citato a p. 56.)
- *Modern Fiction*, in Woolf, *The Common Reader: First Series*, cit., pp. 59-62. (Citato a p. 54.)
- *Monday or Tuesday*, London, The Hogarth Press, 1921. (Citato alle pp. 52, 55, 56, 65.)
- *Mrs Dalloway*, London, The Hogarth Press, 1925. (Citato a p. 55.)
- *Romanzi*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998. (Citato a p. 55.)
- *Solid Objects*, in Woolf, *A Haunted House and Other Short Stories*, cit., pp. 30-33. (Citato a p. 57.)
- *The Common Reader: First Series*, London, The Hogarth Press, 1925. (Citato alle pp. 49, 54, 60, 65.)
- *The Death of the Moth*, in Woolf, *The Death of the Moth and Other Essays*, cit., pp. 2-3. (Citato alle pp. 44, 45, 52.)
- *The Death of the Moth and Other Essays*, London, The Hogarth Press, 1942. (Citato alle pp. 44, 47, 58, 64, 65.)
- *The Decay of Essay Writing*, in *Selected Essays*, a cura di David Bradshaw, London, Oxford University Press, 2008, pp. 4-5. (Citato a p. 49.)
- *The Modern Essay*, in Woolf, *The Common Reader: First Series*, cit., pp. 87-91. (Citato alle pp. 49-51.)
- *The Narrow Bridge of Art*, in Woolf, *Granite and Rainbow*, cit., pp. 11-23. (Citato alle pp. 50, 60, 62.)
- *The Waves*, London, The Hogarth Press, 1931. (Citato a p. 55.)
- *Three Guineas*, London, The Hogarth Press, 1938. (Citato a p. 62.)

PAROLE CHIAVE

Saggio, Racconto, Commistione fra Generi, Forme Ibride, Saggismo, Critica Letteraria.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Paolo Bugliani è dottorando in Letteratura inglese presso il dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa dove sta concludendo una tesi sul saggista romantico Charles Lamb. La ricerca in tale direzione l'ha portato a effettuare delle incursioni nel saggismo modernista (Virginia Woolf e l'ibridazione dei confini tra i generi letterari), contemporaneo (Jonathan Franzen e il life-writing). Altra linea di ricerca si focalizza sul rapporto tra Dante e i saggisti romantici inglesi («*Hunt, Dante e Francesca*», contributo al PRA 2015 *Dislocations/Dislocazioni: lingue e letterature in prospettiva transnazionale* del Dipartimento FiLeLi dell'Università di Pisa). Di prossima pubblicazione alcuni contributi a convegni (*Forma Critica*, Padova, Novembre 2014; *A Language of One's Own*, Pisa, Dicembre 2014; *Viaggi per scene in movimento*, Pisa, Febbraio 2016).

paolo.bugliani@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAOLO BUGLIANI, *La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e short story*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 43–66.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LIBRI PARALLELI: SAGGI CRITICI E IBRIDAZIONE NARRATIVA (BARTHES, MANGANELLI, LAVAGETTO, DERESIEWICZ)

GUIDO MATTIA GALLERANI – *ITEM - ENS/CNRS (Paris)*

Scopo del presente contributo è indagare il nesso tra il concetto d'ibridazione e il genere del saggio critico attraverso alcuni esempi desunti entro un periodo di medio termine nella contemporaneità (1970-2010). In ambito estetico l'ibridazione è stata interpretata, dapprima, come momento di confusione delle poetiche classiche, in seguito, soprattutto nel Novecento, come una vera e propria possibilità di affrancamento delle opere dalla categoria stessa di genere letterario. Il corpus di saggi critici è circoscritto a quattro autori (Roland Barthes, Giorgio Manganelli, Mario Lavagetto, William Deresiewicz), appartenenti a tre letterature e pubblicati dall'epoca della teoria al suo apice (1970) fino a oggi. L'analisi, prendendo in conto aspetti tanto strutturali quanto stilistici delle opere, mette in luce le strategie di commento e riscrittura che comportano l'inserimento di un discorso parallelo a quello critico, che rileva di un altro genere, né saggistico, né filosofico. L'obiettivo conclusivo è mostrare come l'ibridazione stessa sia studiabile, da un punto di vista storico-letterario, come un fenomeno generico ancorato alla cultura vigente e ai suoi modi di produzione, anche nel caso di un genere intellettuale e apparentemente estraneo alle dinamiche delle merci culturali come il saggio critico. Infatti ibridazione non significa automaticamente liberazione dalla categoria di genere letterario. Man mano che il ruolo della teoria nella scrittura saggistica scema di fronte a un cambiamento dei paradigmi critico-letterari della contemporaneità, l'ibridazione interviene nel saggio critico tramite meccanismi che appartengono più a un adeguamento che a una differenziazione rispetto ai generi narrativi tradizionali.

This contribution aims at discussing hybridization in its relations with the literary genre of the critical essay by analyzing some examples found in the medium-term period 1970-2010. Following the historical outline of appearance of hybridization within Western aesthetics, in the first part of the paper it is claimed that hybridization formerly indicated aesthetic and literary issues related to texts which did not fit into any given poetic principles and entailed moral disapprobation. Subsequently, from the 20th century onwards, hybridization has been associated with a sort of liberation of literary works from the category of genre itself. The critical essay is here selected as a literary genre through which to investigate the concept of hybridization. Hybrid essays were selected by four authors (R. Barthes, G. Manganelli, M. Lavagetto and W. Deresiewicz), from three literatures, and published between 1970, when literary theory was at its peak, and the present day. By considering the structure and style of such works, the second part of the article points out the relationship between the commentary and the rewriting as well as the argumentative and the narrative discourse which reveals the presence of another genre besides the critical discourse, neither essayistic nor philosophical. This parallelism links the essay to the narrative and cannot be interpreted as the dispossession of literary genres by means of hybridization. The final aim of this study is to show that hybridization acts as an historical phenomenon in compliance with a given culture and its market system, even in the case of such a peripheral genre as the critical essay. In summary, as literary theory has been progressively replaced by new paradigms, hybridization has modified critical essays by adopting mechanisms of adaptation, rather than differentiation, with respect to the traditional narrative genres.

I COS'È L'IBRIDAZIONE IN LETTERATURA?

Le denunce contro l'ibridazione si radicano in profondità nella storia della letteratura. Fin dalla filosofia antica le poetiche hanno dovuto contrastare le mescolanze di ritmi e temi per dare avvio a un vero e proprio programma normativo e tassonomico. Per primo, Platone condannò i poeti impegnati in questa mescolanza di forme diverse:

Maestri di disordinate trasgressioni, poeti solo nel temperamento, ignoranti delle giuste norme di poesia, come baccanti più del dovuto trasportate dal piacere,

e mescolavano i *thrènoi* agli inni e i peana ai ditirambi, imitavano la musica del flauto con quella della cetra e, confondendo tutto con tutto, [...] hanno infuso nel popolo l'uso di trascurare le leggi sulla *musica* e la pretesa temeraria d'esserne buoni giudici.¹

L'accusa rivolta all'ibridazione da Platone è di confondere tutto con tutto, corrompendo l'educazione dei cittadini in materia intellettuale e impedendo, in definitiva, una corretta trasmissione delle regole e delle funzioni dell'arte. Ovviare a tale confusione è stato dunque uno degli obiettivi della divisione degli stili non solo nella *Repubblica*, ma anche nella *Poetica* aristotelica. Benché le realizzazioni ibride in arte siano pratica antichissima, l'idea di codificare tali eventi di mescolanza sotto il termine d'ibridazione, in senso altro da una degenerazione confusionaria degli stili, è relativamente recente. In latino l'aggettivo *hybrida*² nel significato di 'bastardo', usato in italiano riguardo agli incroci di razza canina, veniva impiegato per indicare l'unione di un animale selvatico con uno domestico; oppure, tramite una traslazione d'ambito, di un cittadino *liberus* con una schiava. All'ibrido era attribuita un'apparenza mostruosa. Come risultato dell'eccessiva mescolanza dei metri e dei temi nella composizione, anche l'ibrido letterario era ritratto secondo le fattezze del mostro estetico, prodotto di un'anomalia incoerente e disarmonica delle sue componenti. Ricordiamo l'inizio dell'*Ars poetica* di Orazio, dove le ibridazioni tra essere umano e animale appaiono ridicole nella loro resa artistica:

Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in pisces mulier formosa superne,
spectatum admissi, risum teneatis, amici?

In realtà, la poetica latina aveva già trovato un altro termine rispetto a *hybrida* per indicare non più singolari teratologie, ma il vero e proprio fenomeno di contaminazione di forme e temi diversi, provenienti da altri generi o tradizioni, all'interno di un'opera letteraria. Si deve al commediografo Terenzio l'introduzione di un termine che passerà pressoché inosservato nella nostra storia letteraria fino ai tempi recenti. Nei prologhi dell'*Andria* (vv. 13 ss.) e dell'*Hautontimorumenos* (vv. 16 ss.), Terenzio impiega il verbo *contaminare* nell'originario senso di «sciupare, deturpare, profanare un originale antico, traendone, anzi rubandone a piacimento singole parti»,³ ma precisa ugualmente che la sua nuova creazione non deturpa gli originali antichi: due commedie di Menandro diverse, ma che presentavano già una trama alquanto somigliante, possono essere unite per dar vita a una nuova opera. *Contaminare* indicherebbe allora una pratica testuale rivolta al livello delle forme, al processo del loro inserimento in un discorso organico, all'aggregazione di elementi plurimi a un *progetto* che riguarda l'opera intera. Rispetto alla

1 Platone, *Leggi*, III, 700 d-e.

2 Il latino classico *ibrida* ("di sangue misto") diviene forse *hybrida* per calco dal greco ὑβρις ("eccesso"), acquistando così in parte la sua sfumatura di degenerazione morale, come apparirà dai suoi futuri sviluppi semantici.

3 PIETRO FERRARINO, *La cosiddetta contaminazione nell'antica commedia romana* [1947], a cura di Lucio Cristante et al., Amsterdam, Hakkert, 2003, p. 40.

ripartizione inaugurata dalla *Poetica* di Aristotele, già a partire dal Medioevo la contaminazione interviene al livello stesso dei generi, soprattutto in casi che riguardano la novella e la satira.⁴ Il sistema dei generi si arricchisce e si sbilancia, tramite l'invenzione di nuovi moduli combinati dalla lirica, dalla satira o da altre forme di narrazione non epica, tra cui l'agiografia, benché (è doveroso ricordarlo) ci si riadoperi in pieno classicismo aristotelico ad assimilare ai prototipi antichi alcune delle forme evolute: la *chanson de geste* viene così riportata all'epica, come il romanzo cavalleresco o il poema eroico del Tasso. Nel Rinascimento italiano il principio regolatore del canone consentirà soprattutto a Bembo di fondare le tradizioni del modello petrarchesco per la lirica e di quello boccacciano per la prosa, mentre secoli attraversati da una «forte carica di turbolenza generica» come il Seicento e Settecento esploreranno il connubio di forme ulteriori scavate nel solco dei generi tradizionali.⁵

Dal canto suo, il termine *ibridazione* trova la sua consacrazione lessicologica soltanto nel gergo scientifico dell'Ottocento, a seguito dello sviluppo delle ricerche in biologia e dell'affermazione delle teorie evuzionistiche all'interno della comunità scientifica prima che in quella letteraria, soprattutto a opera di Ferdinand Brunetière. In particolare è il nono capitolo, dal titolo *Hybridism*, dell'opera fondante di Charles Darwin, *On the Origin of Species* (1859), a favorirne la diffusione. Conservando l'antico significato latino, Darwin sintetizza il senso della sua e di altre ricerche indicando con gli ibridi la classe naturale di tutti gli individui sterili.⁶ Si può rintracciare almeno una tangenza tra il concetto scientifico di ibrido e l'uso antecedente che ne fa in letteratura Gotthold Lessing. In *Hamburgische Dramaturgie* (1769), alla fine della quarantottesima *Stück* datata 13 ottobre 1767, Lessing scrive: «daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbauet, als die gesetzmäßigsten Geburten eurer korrekten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Tieren?».⁷ L'aggettivo *Zwitter* potrebbe significare anche 'androgino', ma il paragone tra opera e creatura (né asino né cavallo) farebbe propendere per una sua traduzione con 'ibrido'. Lessing introduce un paragone tra ibrido biologico e opera letteraria: al contrario dell'ibrido naturale, l'inappartenenza dell'opera a una poetica, il fatto di non essere pienamente ascrivibile né a un genere né a un altro, non rende quell'opera improduttiva come forma letteraria.

Ancora Hegel, prima di Darwin e in reazione ai pensatori come Lessing, condannò in pieno Ottocento all'interno della sua teoria dei generi l'ibridismo, accomunando i ge-

4 HANS ROBERT JAUSS, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in *Théorie des genres*, a cura di Gérard Genette et al., trad. da Éliane Kaufholz, Paris, Seuil, 1986, pp. 37-76, alle pp. 44-55.

5 ALBERTO DESTRO e ANNAMARIA SPORTELLI (a cura di), *Ai confini dei generi: casi di ibridismo letterario*, Bari, Graphis, 1999, p. XII.

6 In quel capitolo Darwin documenta i problemi di fecondità degli ibridi (CHARLES DARWIN, *L'origine delle specie*, trad. da Luciana Fratini, Torino, Boringhieri, 1967, pp. 339-370). Si segnala il saggio di Minton Warren, che insiste proprio sulla fortuna riscontrata dal termine latino nei testi scientifici dell'Ottocento (MINTON WARREN, *On the Etymology of Hybridia*, in «The American Journal of Philology», v (1884), pp. 501-502). Invece, per la circolazione culturale e scientifica del termine già nella cultura settecentesca, cfr. MARWAM K. KRAIDY, *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*, Philadelphia, Temple University Press, 2005, p. 46 e sgg.

7 GOTTHOLD E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, in *Gesammelte Werke*, Leipzig, Tempel, 1912, vol. v, pp. 231-235, a p. 235.

neri letterari intermedi alle specie anfibe presenti in natura. Nell'introduzione alla terza parte della sua *Estetica* (1835-38), dedicata al *Sistema delle singole arti*, Hegel elabora il più ambizioso quadro di organizzazione e classificazione di tutta la letteratura dai tempi di Aristotele e lo fa riconducendo alle categorie di poesia epica, lirica e drammatica tutti i generi esistenti ed esistenti dall'antichità al proprio tempo (comprendendo quindi anche il romanzo moderno). Per rispondere a un progetto così complesso, i *Mittelgattungen* ('generi misti') devono essere giudicati alla stregua di aborti naturali, e tali da porsi in una qualche futura parentela con gli *hybrids* di Darwin, almeno per quanto riguarda la caratteristica della sterilità. Per Hegel diviene così di fondamentale importanza che i generi ibridi non contaminino i generi espressione della perfezione della natura dello spirito, benché, a suo dire, possano ugualmente «rallegrare» alla lettura.⁸

Pertanto, si potrebbe dire che il termine ibridazione viene utilizzato dall'estetica tanto come una sorta di concetto oppositivo all'applicazione stessa del genere letterario per definire le opere – ibrido è ciò che non appartiene a nessun genere –, quanto come categoria a parte, utilizzata invece per definire tutte le opere che, pur non essendo riconducibili alle forme prescritte da una poetica, sono nondimeno esistenti e anzi s'impongono sulla scena letteraria in misura massiccia a partire dal Romanticismo. È soprattutto con Bachtin che il fenomeno di combinazione di differenti generi in uno stesso testo ottiene credito teorico, nel momento in cui la forma del romanzo moderno valorizza retroattivamente una grande varietà di forme espunte dal sistema classico per la loro irregolarità.⁹ L'idea di ibridazione in un'opera viene dunque abbandonata in favore di un'altra concezione, più originale, di opera: un testo che i generi stessi attraversano, senza identificare un rapporto univoco tra l'opera e un solo genere.

La teorizzazione più importante per questa concezione è quella di Jacques Derrida, allorché egli fa, in un suo celebre articolo del 1980, della contaminazione dei generi in un'opera una – letteralmente – legge della legge del genere.¹⁰ Come avevano fatto le avanguardie e le neo-avanguardie (ma anche Croce), il genere viene concepito da Derrida nei modi di una prigione formale che erige i propri confini al pari di leggi e interdizioni normative, le quali a loro volta espungono le opere *ribelli* quando possiedono geni ibridi e mostruosi. Allora, per contrastare l'atteggiamento repressivo del genere, l'opera mette in campo una propria contro-legge: un «principe de contamination», una «loi d'impureté»¹¹ e «de débordement, de participation sans appartenance».¹² La contaminazione di generi nell'opera permette cioè di svincolare l'opera stessa dal problema della sua appartenenza o della sua inclusione generica. I generi fungerebbero da viatico tramite cui le opere esprimono una legge a loro superiore e l'ibridazione, annullando il rapporto tra genere e opere, affrancherebbe quest'ultime da ogni relazione univoca con altre categorie testuali, esprimendo al contempo il proprio potere concettuale di definire i nuovi riti di partecipazione dei prodotti letterari verso una rinnovata visione del testo.

8 GEORG W.F. HEGEL, *Ästhetik*, Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag, 1976, vol. II, pp. 20-21.

9 MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, trad. da Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 168.

10 JACQUES DERRIDA, *La loi du genre*, in *Parages*, Galilée, 1986, pp. 249-87.

11 *Ivi*, p. 256.

12 *Ivi*, p. 262.

2 IL SAGGIO: IBRIDAZIONE E GENERE

Ibridazione e genere letterario diventano due concetti tali da escludersi a vicenda nel momento in cui li utilizziamo per descrivere quella «mescolanza di forme diverse» presente fin dai tempi di Platone? Come per ogni altro genere, con ‘saggio’ si designa, tramite un atto linguistico particolare,¹³ una precisa classe di opere distribuite in un tempo storico. Proprio per la difficoltà a rintracciare una definizione complessiva del genere – la cui etichetta copre un ventaglio piuttosto ampio, che va dalle meditazioni personali di Montaigne al saggio filosofico di matrice anglofona (lanciato soprattutto da Locke e da Hume) –, il saggio è stato definito in modi innumerevoli e tra loro diversi; ad esempio, e sono solo alcuni dei casi possibili, una forma perennemente in transito,¹⁴ una forma informe,¹⁵ una forma «marqué[e] par l’informel».¹⁶ Alla luce di queste interpretazioni, riassumibili nelle idee che il saggio sia un genere senza forma, di forma intermedia, o alla frontiera delle forme,¹⁷ il saggio stesso appare come un genere vuoto, che può essere riempito di volta in volta da forme estranee che se ne impossessano, ne attraversano la scrittura senza costrizioni preventive, in virtù delle necessità contingenti di altri generi. Pertanto, non sembra strano che anche il saggio abbia accolto al proprio interno elementi di diversa provenienza, mantenendosi a debita distanza da un genere o dall’altro, e conservando così una qualche autonomia nelle letterature moderne e contemporanee tanto difficile da sistematizzare quanto ben visibile da una prospettiva storica.

Ci occuperemo del caso del saggio critico sottoposto al fenomeno dell’ibridazione. Lo scopo di questo genere è comunicare certe idee e argomentare concetti, ipotesi e pensieri riguardo a determinati testi della letteratura. Ma se lo scopo appare innanzitutto didattico, e così è stato utilizzato soprattutto a partire dal Settecento nel contesto della cultura illuminista, la struttura interna del genere è stata studiata soltanto parzialmente.¹⁸ Ritaglio e coordinamento dei testi oggetto dello studio appartengono al momento logico di formazione della tesi del saggio e all’argomentazione sul piano espositivo. I testi citati costituiscono i tasselli necessari all’argomentazione; rappresentano quei frammenti

13 Cfr. JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.

14 DIETER BACHMANN, *Essay und Essayismus*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969, p. 10.

15 ALEXANDER J. BUTRYM (a cura di), *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, Athens (GA)-London, University of Georgia Press, 1989, p. 2.

16 JEAN-MARCEL PAQUETTE, *Prolégomènes à une théorie de l’essai*, in *Pensées, passions et proses: essais*, l’Hexagone, 1992, pp. 315-319, a p. 316.

17 Cfr. IRÈNE LANGLET, *L’abeille et la balance. Penser l’essai*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

18 Infatti, piuttosto che a Berardinelli, che non isola il saggio critico come una dimensione a parte se non all’interno di quella che riguarda il saggio di critica della cultura, volto a una battaglia ideologica e sociale (ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002), ci si dovrà rivolgere a contributi che interessano l’impiego nella critica letteraria della forma saggio, quali quelli di LUCIANO ANCESCHI, *Fenomenologia della critica. Con alcune appendici*, Bologna, Pàtron, 1966, di LUIGI BALDACCI, *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, di PIER VINCENZO MENGALDO, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, di MICHELA SACCO MESSINEO (a cura di), *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, Palermo, Duepunti, 2007, di CESARE SEGRE, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, di JEAN STAROBINSKI, *L’œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970 e di EMANUELE ZINATO, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2010.

della cultura che il saggio s'incarica di interpretare. La relazione del discorso del saggio critico con i testi della letteratura resta dunque eminentemente metatestuale. Al contempo, questa relazione non impedisce che il discorso saggistico persegua obiettivi letterari autonomi rispetto ai propri testi-oggetto. Nel saggio critico, la relazione metatestuale sembra conservare in sé il proprio obiettivo originario, né piegando verso il proprio oggetto, cioè verso un semplice commento, né trasmigrando verso la pura elaborazione teorica, nel trattato filosofico. Gli scritti appartenenti agli altri generi del discorso argomentativo come il trattato, il commento, l'articolo privilegiano una relazione metatestuale che fa a meno del potenziale letterario concesso alla relazione stessa. Invece, nel genere del saggio critico lo stile può superare il livello stesso dell'argomentazione e realizzarsi in un proprio autonomo valore letterario. Proprio grazie a una sua interna doppiezza – fedeltà all'argomentazione, ma anche possibilità di rispecchiamento tra gli stili del saggio e dell'oggetto – il saggio critico ha sperimentato largamente il fenomeno dell'ibridazione.

3 ALCUNI ESEMPI DI SAGGIO IBRIDO CONTEMPORANEO

Il nostro studio dell'ibridazione dentro i confini del saggio dovrà accontentarsi di attraversare quattro testi, discutendone brevemente contenuti, forma e scelte stilistiche. Il corpus è stato nondimeno individuato entro un periodo di media lunghezza (1970-2010). La scelta è dettata dalla volontà di comprendere ciò che avviene nel contesto contemporaneo e nell'*extrême contemporain*, pur ammettendo implicitamente che l'ibridazione nel saggio non si limita certo a tale momento. Allo stesso modo, si è cercato di mantenere una prospettiva comparativa attorno a casi prelevati dalle letterature francese, italiana e di lingua inglese. Le opere scelte sono state messe in rapporto tra loro sulla base della caratteristica comune dell'ibridazione, ma sono state anche selezionate perché rappresentano tipi di saggio ibrido con intenti pragmatici molto diversi, da quello più teorico a quello più volutamente anti-accademico. Oltre a rivelare la ricchezza del genere del saggio critico e delle sue possibilità di ibridazione, questa varietà consente dunque di porre alcune domande più generali sul rapporto tra un genere letterario e la categoria dell'ibridazione così com'è stata delineata, nonché di storicizzare il fenomeno stesso entro l'arco temporale selezionato.

3.1

S/Z (1970) di Barthes porta un titolo altamente simbolico, con quell'enigmatico e curioso asse trasversale che divide le due lettere e quasi annuncia la struttura bipartita dell'intero volume: un parallelismo interno tra due testi, quello di Barthes e quello di Balzac. Le due lettere sono anche le iniziali dei nomi dei protagonisti Sarrasine e Zambinella della novella *Sarrasine* al centro dell'analisi di Barthes; in mezzo, il segno grafico esemplifica già l'interpretazione del critico, rappresentando la castrazione che interverrebbe nella narrazione. L'aspetto del volume, per la presenza del commento, appare subito associabile al genere del saggio critico. Se l'unica citazione esplicita di *S/Z* riguarderà l'articolo di Jean Reboul, a cui Barthes deve l'individuazione del tema simbolico della castrazione (di Sarrasine ad opera di Zambinella), il discorso critico intrattiene altre re-

lazioni con altrettanti testi.¹⁹ La relazione di commento con il racconto non potrà essere l'unica ad attraversare l'opera se il compito datole da Barthes non è quello di collegare senso e testi come due insiemi biunivoci, ma mostrare come ogni singolo testo partecipi al discorso universale di altri e infiniti testi potenziali, e quindi di altrettanti sensi, secondo un rapporto indecidibile di attribuzione sistematica di uno all'altro.

La struttura critica e il commento tradizionale dovranno allora essere modificati per rispondere a un nuovo genere di relazione metatestuale. La consueta combinazione di testo critico e citazione, con un testo-oggetto che s'inserisce tra le pieghe del discorso critico e lo interrompe per essere spiegato, risulterà invertita in *S/Z*; il testo-oggetto – il racconto di Balzac – non è più raccolto in parziali e isolate citazioni, ma invade completamente il testo-soggetto di Barthes; stavolta sarà il discorso critico quello che si insinua a far saltare la continuità del testo commentato, soffermandosi di frammento in frammento a discutere lo sviluppo di *Sarrasine*. Barthes chiama «lessie» i brani di volta in volta commentati. Il saggio di Barthes vuole presentare un discorso critico soltanto collaborativo, non esplicativo, ermeneutico o teorico. Utente e fabbricatore confondono le loro rispettive tracce attraverso la relazione ambigua istituita tra lettura e scrittura all'interno di *S/Z*.

Vere e proprie parti saggistiche sono comunque presenti e facilmente ravvisabili, perché oltre le 561 lessie il discorso critico vero e proprio è anch'esso frammentato in novantatré capitoli, d'argomento diverso e di impostazione più teorica. Quei brani formalmente autonomi dal commento (non seguono in calce le lessie) interrompono il dialogo serrato tra i due testi, rafforzando in realtà il discorso saggistico di Barthes; soprattutto in questi punti il critico chiarisce il proprio metodo di analisi, nel momento stesso in cui lo applica a *Sarrasine* e inevitabilmente da questa, almeno in parte, lo ricava. Esiste dunque un parallelismo tra il discorso di Barthes e il racconto di Balzac, nonostante *S/Z* voglia proporsi soprattutto come un commento; ma un commento esemplare per il portato teorico che è in grado di suggerire.

Ad esempio, all'ottantaseiesima lessia, il critico taglia la narrazione in modo da concentrarsi sul riso del vecchio Zambinella: «un rire fixe et arrêté, un rire implacable et goguenard, comme celui d'une tête de mort» ha scritto Balzac. Barthes ne rilancia un prolungamento descrittivo:

Le rire arrêté, figé, conduit à l'image de la peau tendue (comme dans une opération de chirurgie esthétique), de la vie à laquelle il manque ce peu de peau qui est substance même de la vie. Dans le vieillard, la vie est sans cesse copiée, mais la copie présente toujours le *moins* de la castration (ainsi les lèvres auxquelles il manque le rouge franc de la vie).²⁰

¹⁹ «Vous avez pu voir que, dans *S/Z*, contrairement à toute déontologie, je n'ai pas "cité mes sources" (sauf pour l'article de Jean Reboul, à qui je dois d'avoir connu la nouvelle); si j'ai supprimé les noms de mes créanciers (Lacan, Julia Kristeva, Sollers, Derrida, Deleuze, Serres, entre autres) – et je sais qu'ils l'auront compris –, c'est pour marquer qu'à mes yeux c'est le texte en entier, de part en part, qui est citationnel» (ROLAND BARTHES, *Sur S/Z et L'Empire des signes*, intervista con André Bourin, in «Les nouvelles littéraires», 5 marzo 1970, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. III, p. 663

²⁰ ROLAND BARTHES, *S/Z*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. III, pp. 119-345, a p. 168.

Il commento integra al testo di Balzac dettagli che Barthes crede mancanti, come se la descrizione di Balzac fosse troppo riduttiva rispetto ai molteplici sensi che può nascondere. Per dare una spiegazione più minuziosa e più esauriente di Zambinella da vecchio, il critico non ha altra scelta che cambiare il registro argomentativo per uno più descrittivo e rappresentare, per quanto accennata, un'altra anatomia del personaggio (o un altro personaggio), provvisto anche di pelle e labbra, e per di più di colore rosso. In sostanza, il critico può attribuire altri significati al testo soltanto perché questi riguardano certi motivi che lo stesso Balzac non cita nell'originale. Barthes truca il testo di Balzac, perpetuando una strategia di cui ha già tentato l'efficacia nelle *Mythologies* (1957) e che impiegherà di nuovo nella *Chambre claire* (1980).²¹ In questo specifico caso, il critico aggiunge con una mano qualcosa al testo-oggetto proprio nel momento in cui, con l'altra, lo mostra agli occhi dei lettori e per di più tramite un'immensa citazione volta soltanto a metterlo tutto in evidenza.

Più avanti nel commento, quando si narra di come il maestro scultore Bouchardon prenda Sarrasine sotto la propria ala e lo educi durante l'infanzia (lessia 172), Barthes attribuisce al precettore un codice simbolico, chiamato *La mère et le fils*, che gli conferisce un comportamento materno: «Bouchardon ne remplace pas le père, mais la mère, dont le manque (n. 153) a dévoyé l'enfant dans la licence, l'excès, l'anomie; comme une mère, il devine, recueille, assiste».²² Potendo avvicinare con la sua lettura, pur sempre strutturalista (cioè composta per ritagli di diverse parti del testo e loro coordinamenti in una struttura seconda), gli estremi delle storie, il critico commenta retrospettivamente le lessie alla luce delle successive e trasfonde sensi posteriori a punti posti precedentemente nel racconto. Barthes ha questo vantaggio: conosce tutto il racconto dalla sua lettura; pertanto, può rintracciare lo stesso codice simbolico anche presso personaggi lontani nella trama. Barthes è consapevole che si tratta di connotazioni ricostruite a partire dai vari personaggi e quindi propone una sorta di figura seconda, in grado di trasmigrare da un personaggio a un altro. Quel codice simbolico può anche dare vita a un vero e proprio personaggio-figura latente nel testo: la Femmina Castratrice.

Più precisamente, l'autore ci spiega che la *figura* è «une configuration incivile, impersonnelle, achronique, de rapports symboliques. Comme figure, le personnage peut osciller entre deux rôles, sans que cette oscillation ait aucun sens, car elle a lieu hors du

²¹ La foto di «Paris-Match» (n. 326, 23 giugno-3 luglio 1955) che Barthes utilizza come esempio per spiegare il funzionamento del mito borghese non è riprodotta nel saggio che chiude le *Mythologies*, e forse soltanto per permettergli di sostituire tramite una descrizione il bambino dell'immagine originale con un soldato nero. Per un bambino, non si sarebbe potuta desumere quella naturalezza che Barthes riconosce al mito moderno, perché la sua presenza sarebbe apparsa fuori contesto rispetto al quadro militare dell'impero coloniale francese: il saluto militare di un bambino africano non è lo stesso di quello di un adulto dacché non implica una partecipazione volontaria all'istituzione militare (cfr. ROLAND BARTHES, *Le Mythe, aujourd'hui*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. I, pp. 823-868, a p. 830). Ugualmente, Barthes non mostra la fotografia della madre nella *Chambre claire* proprio per sviluppare una narrazione che la sostituisca e ne inverta addirittura i rapporti familiari; al contempo, truca con la propria descrizione un'altra immagine della madre, *La Souche*, stavolta riprodotta e commentata, ma in modo che essa non appaia essere quella originaria che vi si nasconde dietro (cfr. ROLAND BARTHES, *La Chambre claire*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. V, pp. 785-892 alle pp. 847-848 e 873-874]).

²² BARTHES, *S/Z*, cit., p. 199.

temps biographique [...] il n'est qu'un lieu de passage (et de retour) de la figure».²³ Eppure, si tratta di una figura che nasce da un'argomentazione per sottrazione, che individua latenze non espresse nel testo e usa connotazioni proprie di certi personaggi per spiegarne altri. Barthes argomenta dell'esistenza delle figure sempre per sottrazione: Sarrasine non ha una madre, il giovane non sa degli attori castrati, la marchesa non conosce il segreto del vecchio Zambinella, il narratore non avrà ciò che desidera in cambio del suo racconto. Non basta al discorso di Barthes derivare logicamente le assenze dal racconto. Per come viene rappresentata, la figura è ciò che sopravvive ai personaggi. La sua presenza corrisponde a un'esigenza del discorso di Barthes: salvare i personaggi della finzione. Essi non hanno colpa del loro destino: la figura di una Donna Castratrice li tormenta. Il critico crea i propri personaggi per raccontare una storia che procede asincronica rispetto alla trama di *Sarrasine* e che le scorre parallela. Mentre l'attenzione del lettore è indirizzata al testo-oggetto nella sua forma più visibile, materiale, sezionabile – quella della citazione diretta ed esplicita di tutto il racconto di Balzac – il saggio critico di Barthes si rivolge a un testo che è, in realtà, oltremodo opaco, in cui bisogna scendere in profondità e scavare. Molto lacanianamente, mettere in evidenza l'oggetto consente di meglio nascondere a tutti. Grazie all'evidenza di un racconto riportato e trascritto minuziosamente nella sua interezza, e senza apparenti infingimenti, Barthes può aggiungere qualcosa di suo, e di registro narrativo e descrittivo, tra le pieghe della frammentazione.

In definitiva, *S/Z* può proporre un racconto alternativo attraverso la messa a punto di un'articolazione discorsiva complementare al suo racconto-oggetto, soprattutto perché *Sarrasine* è letto da Barthes in tutto quello che non dice e che, invece, potrebbe dire al lettore; come farebbe d'altronde ogni altro testo se si assumesse come suo parametro relativo la visione delle infinite reticolazioni dell'intertesto. Eppure Barthes sta riscrivendo quel racconto col proprio discorso saggistico. Il saggista deve prelevare qualcosa dal regime originario del suo testo-oggetto per riscriverlo, vale a dire una certa dose di narrazione da trasferire entro le maglie dell'analisi critica e che si pone al servizio di una nuova idea teorica: un nuovo tipo di lettura, la quale abolisce i confini prescritti al lettore di finzioni e all'autore che ne sarebbe l'unico produttore.

3.2

Diversi commentatori hanno notato un simile metodo indiziario in un'altra opera pubblicata negli anni Settanta, *Pinocchio: un libro parallelo* (1977) di Giorgio Manganelli.²⁴ Pur considerando il suo statuto generico altamente problematico, il parallelismo che si propone già nel titolo – come in *S/Z* ma in maniera più esplicita – convoca programmaticamente a fianco del testo originale un'ulteriore possibilità di composizione, mantenendo attiva un certo tipo di relazione metatestuale, estesa nei suoi poteri di esplorazione e invenzione, ma nondimeno costretta nei limiti del testo-oggetto. Il materiale del commento è il racconto di Collodi, di cui non si contano le riscritture nel secondo Novecento, fra cui *Commento alla vita di Pinocchio* (1966) e *La vita nova di Pinocchio*

²³ *Ivi*, p. 175.

²⁴ Manganelli conosceva le opere di Barthes. I due s'incontrarono a Roma già nel 1966 (cfr. TIPHAINÉ SAMOYAUULT, *Roland Barthes: biographie*, Paris, Seuil, 2015, p. 418).

(1971) di Luigi Compagnone, l'adattamento per il teatro preparato da Carmelo Bene nel 1964, *Contro Maestro Ciliogia* (1977) del vescovo Giacomo Biffi, *Pinocchio con gli stivali* (1977) di Luigi Malerba. La caratteristica del *Pinocchio* di Manganelli è l'estensione dei contenuti narrativi effettivamente presenti nel testo commentato:

Le parole così usate saranno simili a indizi – tra delittuoso e criptico – che il libro si è lasciato alle spalle [...] direi piuttosto che *Pinocchio* è altamente indiziario, che è un libro di tracce, orme, indovinelli, burle, fughe, che ad ogni parola colloca un capolinea. Il parallelista [...] alloggia tra innumerevoli prove, non sa di che. Questo sconcerto è essenziale. Esso gli consente di esercitare la regola aurea del parallelista, che è: «Tutto arbitrario, tutto documentato».²⁵

Soffermiamoci un momento su questa pagina prefatoria (che chiamiamo così in mancanza d'altro, perché essa non ha titolo, ma precede l'inizio del commento) del libro parallelo, entro la quale ritroveremo queste coordinate di lavoro:

Si suppone in genere che un “libro parallelo” sia un testo scritto accanto ad altro, già esistente libro [...] avrebbe dunque del commento, e da questo si distinguerebbe per la continuità; non frammentata a chiosa di singole parole, ma piuttosto atteggiata a parafrasi volta a volta pantografata o miniaturizzata, o al tutto deviata.²⁶

L'autore non nega che il proprio discorso intrattenga una certa relazione con il genere del commento testuale, ma aggiunge che questa è dovuta al fatto che proprio il *Pinocchio* di Collodi contiene in sé un libro parallelo: «Questa sorta di commentatore non parlerà delle parole che si leggono, ma di tutte quelle che vi si nascondono»; dichiarazione che discendeva da un'altra possibilità, riconosciuta poco sopra: poter «leggere un bianco, tacere un suono, di ogni lettera fare un'iniziale».²⁷ I bianchi che si stagliano sul foglio funzionano come una sorta d'inchiostro invisibile: nascondono un'altra scrittura; sono metafora dei meccanismi di una relazione metatestuale particolare. C'è una forma del commento, evidenziata in un articolo di Michel Charles (che uscirà proprio l'anno seguente al *Pinocchio parallelo*, nel 1978, e cui si riferisce per definire la relazione metatestuale lo stesso Genette):²⁸ un commento che «ne cite plus, mais procède par allusions textuelles (quasi-citations) [...] Éventuellement, la citation apparaîtra, mais sans être “textuelle”, intégrée au discours suivi du commentaire».²⁹ Si tratta in sostanza della libera parafrasi di cui parla anche Manganelli nella prefazione, secondo cui il discorso del commento non è obbligato a seguire la linearità del commentato, ma può cancellarne alcune parti per evidenziarne altre e per sviluppare, da esse, un proprio discorso derivato. Nel

25 GIORGIO MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 8.

26 *Ivi*, p. 7.

27 *Ivi*, p. 19.

28 «[L]a relation, on dit plus couramment de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...] C'est, par excellence, la relation critique» (GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 11-12).

29 MICHEL CHARLES, *La lecture critique*, in «Poétique», XXXIV (1978), pp. 129-151, a p. 148.

Pinocchio di Manganelli la differenza tra i due discorsi si staglia sulla pagina a seguito dell'invasione della scrittura del commento rispetto alle citazioni riportate dal commentato, segnando l'affermazione della propria scrittura sopra, più che contro, quella di Collodi. L'indizio non diviene soltanto una citazione riprodotta e corredata da una spiegazione, ma scava intorno al testo-oggetto il luogo contestuale di un'altra storia, da cui partirà una seconda narrazione.

Vediamo un paio di esempi di parallelismo, scelti tra quelli che presentano un aspetto più ibrido. All'apertura del libro troviamo un Re assente. Il narratore esordisce con la segnalazione di una storia subito smentita per far spazio a un'altra.³⁰ È l'occasione immediatamente offerta a Manganelli di ritrovarsi in propria disponibilità una sequenza che esiste nel testo commentato, ma che è tanto velocemente annunciata quanto interrotta. Il Re di quella fiaba s'astiene dall'apparizione per esigenze della trama, per rispetto al privilegio di narrazione che dev'essere concesso al solo personaggio di Pinocchio, nelle prime righe ancora sommerso nell'ignoto. Seguendo l'ipotesi di un processo di rimozione narrativa, Manganelli farà ritornare quel Re assente sotto altri panni, e per di più simbolici. Lo ritroveremo camuffato in altri oggetti del racconto: «nascosto in qualunque immagine, oggetto, personaggio; da questo, tramutarsi in quello [...] il favolatore ci avverte che al posto del Re c'è un "semplice pezzo di legno da catasta"».³¹ Come succedeva anche in Barthes, il racconto indiziario si basa sul presupposto di leggere nel testo più di quel che vi si scrisse, orientando l'interpretazione a commentare *anche* quel che il racconto non dice. In un altro passo, proprio nell'ultimo capitolo, dopo l'assimilazione del personaggio del Gatto e di quello della Volpe a «sudditi sventurati» del regno di Acchiappacitrulli, il commento riporta:

Assieme alla svenduta coda volpina, agli occhi del Gatto, da qualche parte decrepita si disfa in una rivolta di scodati fagiani la città di Acchiappacitrulli, il buon Gorilla giudice è accecato dalla sua "flussione", l'obesità dell'Omino è sconcia e letale idropisia, la finta ilarità eloquente del direttore del circo si tramuta in sterminata ciarla demente, la tosse affoga il pescatore verde, è rudere da vipere il Gambero Rosso.³²

Il discorso commentativo non apre una continuazione della storia di Pinocchio o del suo mondo; ma rappresenta esplicitamente ciò che comporta il punto fermo impresso dal narratore: la fine dell'avventura della marionetta, diventato ora un bambino. Con questa scena apocalittica, Manganelli restituisce alla trama commentata il proprio originario potere: quella *finzionalità* inizialmente riconosciuta patrimonio inesauribile di tutti i racconti, ma che, dopo essere stata estesa ai suoi massimi punti elastici, ora ritorna ad accorciarsi, per rientrare infine nei suoi normali confini di fantasia e invenzione. Rinunciando al prequel e al sequel, Manganelli termina il proprio commento riconsegnando la parola al racconto ormai concluso, *al di qua* di ogni sua possibile estensione. I confini entro cui si muove l'ibridazione narrativa del commento trovano un limite invalicabile

³⁰ MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit., p. II.

³¹ *Ivi*, p. 13.

³² *Ivi*, p. 195.

soprattutto *in avanti*, all'incontro con la frontiera ultima del racconto. In sostanza, la storia principale del burattino e le storie ritrovate di Manganelli si contendono lo spazio di *Pinocchio: un libro parallelo*, ma nel rispetto di una relazione metatestuale in cui il commento critico indaga il proprio commentato attribuendogli i limiti costitutivi del genere narrativo, con una presa di posizione precisa rispetto alle libertà concesse all'invenzione romanzesca e, in maniera complementare, anche al potere della critica di penetrare e restituire, con i suoi strumenti d'analisi e con il suo linguaggio, tutta la profondità latente del testo.

3.3

In campo italiano, l'idea delle storie parallele non ha affascinato soltanto Manganelli; è stata composta un'altra interessante metafora oltre a quella di *Pinocchio: un libro parallelo*. Mario Lavagetto, quasi un ventennio dopo, scrive in *La macchina dell'errore* (1996):

Può accadere che ogni testo appaia come il rotolo della Torah, composto di lettere originariamente non ordinate e che raccontano quella storia, ma anche un'altra storia, moltissime altre storie e che dagli spazi bianchi – tra una lettera e l'altra – affiorino alla superficie altre lettere che chi legge crede di avere riconosciuto nel testo e invece nascono dalle sue idiosincrasie, dai suoi abbagli.³³

Ritroviamo l'immagine degli spazi bianchi come luoghi di ricombinazione, di ricostituzione dei testi e di affioramento di storie inesprese, o di loro parti mute, sommerse in fondo al rimosso creativo o al represso psichico. Lavagetto riconosce apertamente che in ogni storia cova una dimensione illusoria che le resta parallela; questa non è intrinsecamente contenuta nel racconto, ma risulta dall'interazione con l'individuo che legge. Fondamentale premessa all'ibridazione narrativa che investe il discorso saggistico di *La macchina dell'errore* è l'invenzione di Lettore, un vero e proprio personaggio cui Lavagetto è stato costretto a conferire almeno qualche tratto approssimativo: «di volta in volta, potrò trovarmi costretto a precisare la sua fisionomia e ad attribuirgli altre letture, informazioni, abitudini o "manie"». ³⁴ Posto sullo stesso piano dei contenuti dell'oggetto di studio – ancora un racconto di Balzac – Lettore (designato quasi come un nome proprio) veste il ruolo di uno strumento ermeneutico, attivato per mezzo di una finzione, da impiegare lungo l'analisi critica. Più precisamente, il critico non gli delega tanto la rappresentazione del processo di elaborazione critica, quanto la descrizione di una particolare relazione di lettura tra individuo e testo. Il sottotitolo dell'opera è la perfetta sintesi del metodo: *Storia di una lettura*. Prendiamo l'introduzione alla *Macchina dell'errore*:

Dalla consapevole malafede con cui mi accingevo a tentare l'esperimento è nata l'idea di una controfigura, di un capro espiatorio a cui concedere il più ampio mandato e su cui scaricare ogni responsabilità, in modo da non lasciarmi sfuggire le occasioni di spiegare quanto altrimenti avrebbe rischiato di risultare inspiegabile:

³³ MARIO LAVAGETTO, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino, Einaudi, 1996, p. 38.

³⁴ *Ivi*, p. 10.

un lettore fittizio, che doveva assomigliare il meno possibile a un personaggio, essere libero di abbandonarsi a ogni intemperanza e tuttavia scrupoloso nel rispettare le prescrizioni che gli venivano dalle pagine di Balzac.³⁵

In qualità di controfigura fittizia, Lettore è un presenza funzionale alla particolare retorica del critico: è in fondo uno stratagemma stilistico per ottenere una più completa contestualizzazione del testo-oggetto, sfruttando alcune facoltà che possono essere concesse solamente a un personaggio di finzione, come l'ubiquità. Lettore sarà infatti collocato sullo sfondo di volta in volta necessario all'indagine filologica. Agile per l'argomentazione, insomma, è il poter annullare tutte le distanze, le mediazioni, le difficoltà di ricezione, soprattutto in relazione alle diverse edizioni disponibili delle opere di Balzac.

Ad esempio, opportunamente programmato per rispondere soltanto a certi stimoli, Lettore s'avvia all'inizio di *La macchina dell'errore* all'incontro con *La Muse du département* (1837) di Balzac; se inizialmente il commento critico investe il discorso di Lavagetto quasi nella sua totalità, dopo una cinquantina di pagine, Lettore attiva il proprio portato finzionale, innescando una breve quanto curiosa rappresentazione:

Il lettore [...] si trova ora – alle cinque del mattino – nelle terre del castello di Anzy, vasta proprietà di boschi e di terre che il minuscolo M. de La Baudraye ha messo a disposizione dei suoi ospiti per una partita di caccia [...] Lousteau e Bianchon, con la complicità del giovane Gatién Boisrouge (un altro dei corteggiatori di Mme de La Baudraye), decidono di ricorrere a uno stratagemma per scoprire se esiste davvero, come suggeriscono alcuni indizi, una relazione tra la padrona di casa e M. de Clagny. Dopo cena racconteranno «alcune storie di mogli sorprese in flagrante dai mariti e orribilmente assassinate»: i due colpevoli, se tali sono, si tradiranno.³⁶

Il personaggio di Lettore, quando compie l'unica azione concessagli dal critico – leggere – legge anche di se stesso: si ritrova sulla scena in compagnia del narratore – suo parente finzionale – e ne scruta i comportamenti, attende a nervi tesi che egli si tradisca, deponga la maschera e riveli chi gli sta dietro: Balzac. In questo caso, come una sorta di narratorio nascosto, Lettore osserva che a un certo punto il personaggio Bianchon, narratore di Balzac, proferisce un verbo alla prima persona singolare («guardandomi») quando si trova ancora diegeticamente fuori dalla storia che racconterà con un discorso diretto: Bianchon dovrebbe restare un «egli» per poter collegare *La Grande Bretèche* (1831) ai racconti che l'hanno preceduto nel quarto volume dell'edizione Furne (1845) di *La Comédie humaine*. Scovato l'indizio, trovata l'incongruenza, Lettore deve adesso uscire dalla narrazione di Balzac per risolvere l'enigma. Lavagetto lo riutilizzerà non più come un personaggio nella cornice interna del racconto commentato, ma come funzione descrittiva da inserire in un'altra cornice esterna, ancora da creare. Non si tratterà di un'identificazione autobiografica (vedremo che i tempi dell'autore e di Lettore non coincidono). Nel testo di Lavagetto, questa avventura diventa una seconda sequenza finzionale occupata da Lettore. Il personaggio subisce uno spostamento all'indietro rispetto al presente editoriale del saggio:

³⁵ *Ivi*, pp. 5-6.

³⁶ *Ivi*, p. II.

Se il lettore di cui ci stiamo servendo fosse più che una semplice funzione, e se la sua fisionomia non venisse programmaticamente controllata in modo da non assumere nessuna precisa identità e in modo, soprattutto, da non costringere questo resoconto immaginario nelle maglie di qualche giustificazione realistica, ci troveremmo ora nella necessità di fissare una data per le sue avventure: dovremmo collocarle infatti prima del 1979, quando comincia a uscire l'edizione della *Comédie humaine* curata da Pierre-Georges Castex. Per non rovinare il nostro piano e continuare la sua vita clandestina, il lettore di cui ci stiamo servendo deve infatti ignorare quell'edizione [...] ed essere costretto, per ultimare le sue ricerche [...] a recarsi a Parigi, ad alloggiarvi alcuni giorni, a prendere il métro e a scendere alla fermata di Passy. Sono (mettiamo) le dieci del mattino quando da boulevard De-laessert arriva a place de Costa Rica per imboccare poi rue Raynouard (un tempo rue Basse) dove, al numero 47, sulla sinistra, troverà la Maison Balzac: qui il suo viaggio avrà momentaneamente termine e, come vedremo tra poco, sarà in parte premiato.³⁷

Lettore nasce da uno stato non reale o storico, ma di finzione con la lettura di *La Muse du département*; viene poi impiegato per rendere conto di una premessa della ricerca filologica e, infine, verrà dissolto alla conclusione del volume in un suo ritorno alla forma potenziale, quella di tutti i lettori passati e futuri di Balzac, e consegnerà la propria debole costituzione di fantasma a una nuova, inamovibile impersonalità.³⁸ Il discorso critico si proietta sopra il suo testo-oggetto tramite una finzione, che cede ancora molto alle armi dell'argomentazione, ma che, già in maniera più diretta rispetto a Barthes e a Manganelli, mette in scena un discorso parallelo e ibrido dotato di qualche individualità peculiare, tipica della funzione contingente del personaggio di un romanzo, eppure sufficientemente aleatoria perché l'ambiguità non consenta nessuna presa definitiva da parte del modo narrativo. La lettura non si accontenta di muoversi negli interstizi del testo; ma nemmeno ne riscrive le assenze con un discorso mutuato dal genere del testo commentato. La lettura critica di Lavagetto manipola i suoi indizi con l'aiuto di un personaggio mobile, che costruisce un suo percorso tra i testi e le loro edizioni, lasciando scorrere in parallelo agli sviluppi dell'argomentazione anche la rappresentazione di una lettura più complessa di quella critica, fino a che, all'incrocio con la finzione, essa acquisisce il diritto di avere una propria storia, di essere un evento significativo, persino di venire inseguita da una certa identità narrativa lungo le pagine del saggio.

3.4

Come quello di *Pinocchio*, anche l'universo di Jane Austen è stato da sempre foriero di prequel, sequel, adattamenti intermediali, fanfictions, ecc.³⁹ Un recente libro di William Deresiewicz, *A Jane Austen Education* (2011), testimonia della fortuna e del fascino

³⁷ *Ivi*, p. 81.

³⁸ «Ora Mme de Merret, Hérédia, Henry, Margonne, Laure Sallambier e lo stesso Balzac impallidiscono, vengono riassorbiti nella galassia che li trascina con sé, o reintegrati tra i figuranti di un solo meraviglioso spettacolo, di una città inesauribile e notturna, dove il lettore – qualsiasi lettore – potrà andare in cerca di avventure, dopo il tramonto, come Harun al-Rashid per le strade di Bagdad, avvolto nel suo impenetrabile anonimato» (*ivi*, p. 168).

³⁹ Cfr. DONATA MENEGHELLI, *Jane Austen: tra brand e desiderio*, in «Between», VIII (2014).

che la narratrice inglese esercita su un pubblico vasto e diversificato. Ai nostri occhi, quest'opera assume particolare interesse per l'ibridazione istituita tra una narrazione prettamente autobiografica e il discorso critico su Jane Austen. Se certamente rispetta il patto autobiografico,⁴⁰ questo libro fa un peculiare uso delle opere di Jane Austen al punto da rendere ambiguo ogni rapporto di forza ravvisabile tra l'analisi dei testi e la narrazione autobiografica, come se diventasse impossibile decidere quale sia il piano oggettivo che permette di illustrare, spiegare e giustificare l'altro. Se i testi non occupano il ruolo di semplici esempi per dimostrare un'ipotesi attorno all'opera di Jane Austen, sono i libri stessi a scandire gli episodi idonei a segnare la vicenda privata del personaggio autobiografico di Deresiewicz.

Con Deresiewicz, entriamo a pieno titolo in un'atmosfera postmoderna in cui gli studi letterari rivendicano concretamente una nuova libertà dalla teoria, un affrancamento dai tentativi di sistematizzazione del letterario in favore di un ritorno al contatto diretto dei meccanismi cognitivi della lettura con i testi della tradizione: è un periodo sensibilmente post-teorico, forse cominciato pienamente soltanto alla fine del secolo scorso e che probabilmente stiamo ancora vivendo,⁴¹ ma che non può impedire di divenire a propria volta oggetto di un'indagine storica. *A Jane Austen Education* è una sorta di racconto autobiografico di formazione di un dottorando alla Columbia University di New York attraverso i problemi della vita quotidiana (come li elenca il sottotitolo: l'amore, l'amicizia, l'indipendenza), dal cominciamento della tesi fino al matrimonio. Il ruolo di aiutante attribuito all'opera di Jane Austen consente di interpretare l'opera come un saggio personale, un *personal essay*, in cui il discorso sembra mutuare qualche strumento dalla critica del testo soltanto per poterne ricavare un fine propedeutico e di etica individuale.

Il percorso comincia con un primo momento di liberazione del giovane dottorando dai pregiudizi rispetto all'opera della scrittrice:

Austen's words, quite apart from what she said with them, also struck me as ridiculous when I first heard them. I was used to stylistic brilliance that hit you over the head: Joyce's syntactic labyrinths, Nabokov's arcane vocabulary, Hemingway's bleached-bone austerities.⁴²

Having worshipped at the altar of modernism, with its arrogant postures and lofty notions of philosophical significance, I believed that great literature had to be forbidding and esoteric: full of allusions that flaunted their own learning, dense with images and symbols that had to be pieced together like a giant jigsaw puzzle.⁴³

Il giovane Deresiewicz inizia la lettura del romanzo *Emma* per caso e scopre il mondo di Jane Austen. Se all'inizio trova ancora superficiale la sua scrittura, si sbarazza ben presto delle sovrastrutture interpretative e ritorna a leggere con gli occhi del semplice lettore, di colui che adotta il punto di vista più ingenuo e che non mette volontariamente nessun

40 Cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

41 Si potrebbe perfino dire che esiste ormai una sorta di *haine de la théorie*, sdoganata almeno in Francia dal libro di ANTOINE COMPAGNON, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

42 WILLIAM DERESIEWICZ, *A Jane Austen Education: How Six Novels Taught Me About Love, Friendship, and the Things That Really Matter*, New York, Penguin Books, 2012, p. 15.

43 *Ivi*, p. 34.

filtro tra la propria identità e il romanzo, lasciandosi plagiare dal gioco dell'identificazione con i personaggi e col loro mondo:

And that was what I finally understood what Austen had been up to all long. Emma's cruelty, which I was so quick to criticize, was nothing, I saw, but the mirror image of my own. [...] By creating a heroine who felt exactly as I did, and who behaved precisely as I would have in her situation, she was showing me my own ugly face.⁴⁴

Si tratta in sostanza di una sorta di *epoché* (anti-)critica, un ritorno alla relazione originale di un soggetto con il suo oggetto privilegiato – la lettura – grazie a una tabula rasa delle sovrastrutture teoriche precedentemente assimilate, per educazione e per provenienza (nel caso specifico dal ceto intellettuale newyorkese e dal contesto socio-religioso della comunità ebraica). Questo rapporto diretto e identificatorio con i testi è esplicitamente difeso sia come modalità di apprendimento individuale, sia come metodo più appropriato per interpretare l'opera di Jane Austen. L'autore lo confessa proprio nel momento in cui elogia l'accademico che, paradossalmente, gli avrebbe aperto la via della liberazione dalla teoria – Karl Kroeber (1926–2009), cui il libro è dedicato, professore alla Columbia, esperto di romanticismo inglese e letteratura nativo-americana, teorico dell'ecologia applicata alla critica letteraria. Eppure, lo stesso Deresiewicz non può non riconoscere che si tratta di un modo di lettura prettamente di consumo:

Literary studies, [the Professor] was trying to tell us, was not about learning a secret language or mastering a bag of theoretical tricks. It was not about inventing a new, professional personality, either. It was about getting back in touch with the ways we used to read – the ways people read when they're reading for fun – but also about intensifying them, making them more thoughtful and deeply informed.⁴⁵

Il sistema autobiografico dell'opera, nel parallelo che istituisce con l'analisi critica dei sei romanzi di Jane Austen, è un racconto di formazione che si appoggia a un certo tipo di lettura totalmente diverso da quello dei tre casi precedenti. Anzi, in questo parallelismo un sistema è solidale all'altro: lettura e racconto s'influenzano e si cercano a vicenda, finendo per appiattare l'indagine critica verso la ricerca di un uso economico della teoria, al fine di facilitare un ritorno all'esplicitazione immediata di un senso morale e utilitaristico per il singolo individuo. L'ordine di esposizione dei romanzi, con lunghe citazioni senza riferimenti alle pagine o alle edizioni – *Emma*, *Pride and Prejudice*, *Northanger Abbey*, *Mansfield Park*, *Persuasion*, *Sense and Sensibility* – non è quello cronologico di pubblicazione o di composizione; ma è un altro, vincolato alla storia di formazione dell'individuo che i libri devono contribuire a portare a termine. In sostanza, se il binario dell'autobiografia e quello della lettura possono sembrare paralleli, in realtà entrambi convergono al servizio di un individuo preciso, con un nome proprio determinato: *un* lettore. Che questo lettore dei romanzi di Austen sia un individuo preciso lo vediamo anche da una caratteristica che non potremmo trovare in nessuno degli altri saggi citati e

44 *Ivi*, pp. 11–12.

45 *Ivi*, p. 99.

che, ad esempio, Lettore di Lavagetto certo non aveva: un'identità perfettamente definita, una biografia pregressa, un genere sessuale, peculiarmente maschile. Siamo all'emersione, insomma, di un vero e proprio individuo storico-biografico, medio, seriale: non più parente dell'*homo* interpretativo con cui il genere del saggio tradizionale, e ancora i testi ibridi di Barthes, Manganelli e Lavagetto, si confrontavano.

4 SAGGIO PARALLELO: LETTURA, COMMENTO, RISCrittURA

Sembra che l'ibridazione si realizzi in queste opere sempre restando nei confini di una relazione metatestuale con il testo-oggetto, ma che spesso prende le forme di un discorso altro da quello critico-argomentativo. Perché questo possa avvenire, bisogna pensare non a un genere che entra in un altro, ma a elementi narrativi che s'inseriscono lungo le giunture del saggio e che formano, nel loro complesso, una connotazione narrativa che percorre un testo ormai ibrido, modificandolo, rendendolo plurimo: è un senso aggettivale della finzione, un *modo* in sostituzione a un genere che va all'incontro di un altro genere, che resta ancora dominante.

In effetti, il modo può essere interpretato come la qualificazione tematico-tonale che *colora* il genere del romanzo.⁴⁶ Soprattutto Gérard Genette insiste su tale gerarchia tra modo e genere: «Les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique».⁴⁷ Il modo narrativo è così un concetto che rende ragione della pervasività della *fiction* al cospetto degli altri generi della letteratura; attraverso il modo romanzesco, si può concedere anche a opere non finzionali, come quelle saggistiche, il privilegio della letterarietà che la *fiction* possiede oggi naturalmente. Possiamo allora intendere il modo narrativo che partecipa dell'ibridazione del saggio come una disposizione di eventi fittizi o personaggi estranei ai racconti-oggetto, desunti da essi o ugualmente inventati, la cui organizzazione causale non è certo autonoma, ma dipende da una struttura formale precedente e soggiacente, quella della scrittura saggistica, della sua argomentazione e dei suoi scopi espositivi, dei suoi obiettivi teorici.

Il parallelismo dell'ibridazione è un codice strutturale che entra nelle quattro opere analizzate. Questo parallelismo lascia emergere una contraddizione propria dell'ibridazione narrativa che non resta sottotraccia nel momento dell'analisi dei testi ibridi. Originariamente, in questi ibridi troviamo un modo narrativo utilizzato per far emergere una particolare condizione di lettura che non è più passiva, ma è intesa come un'attività che eccede le normali categorie di autore e lettore e produce senso oltre i confini dell'analisi testuale e del commento. La tecnica del parallelismo arriva a riscrivere ciò che nel racconto originale non era scritto, ma era suggerito dal sistema culturale della narrazione, come nei saggi di Barthes e Manganelli. La lettura è attività costruttiva al servizio della critica e dell'interpretazione, in Lavagetto, mentre è al servizio della costituzione morale dell'individuo e del soggetto, in Deresiewicz. Quest'attività di lettura prende via via sempre più sostanza rappresentativa, fino a comporsi autonomamente in forme parallele al discorso

46 Cfr. ALASTAIR FOWLER, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1982, p. 88.

47 GÉRARD GENETTE, *Introduction à l'architexte*, in *Théorie des genres*, a cura di Gérard Genette et al., Paris, Seuil, 1986, p. 142.

argomentativo, che dotano la lettura stessa di una consistenza e di un'identità narrativa autonoma e concorrente.

Tuttavia, non possiamo non riconoscere che l'ibridazione narrativa sembra evolversi, lungo i casi esaminati, contro il genere del saggio stesso, cioè contro la sua peculiare forma intermedia tra letteratura e filosofia. Per György Lukács il saggio è una forma che tratta di problemi concettuali all'incontro con una realtà individuale e concreta e che dunque resta intermedia tra filosofia e letteratura.⁴⁸ Ma se la narrativa è un codice descrittivo del particolare e dell'individuale, nel momento in cui s'iscrive nel saggio non può fare a meno di ribadire una realtà soggettiva davanti ai problemi concettuali convocati; di restituire, cioè, quella certa idea di lettura al possesso di un dato lettore, e attribuire a quel nuovo concetto operativo un'unificazione attorno a un individuo concreto, che controlla ogni astrazione mentale raggiungibile dall'argomentazione. Lo studio di questa narrativa, che per Fredric Jameson è uno spazio di emersione delle contraddizioni strutturali dei prodotti sociali della nostra cultura,⁴⁹ consentirebbe anche una nuova interpretazione del saggio.

Considerando i rapporti di produzione vigenti nel campo letterario, non è ormai semplice distinguere tra produzione e prodotto, soprattutto nel caso di quei lettori che intervengono, grazie alle possibilità di ricombinazione dei nuovi strumenti digitali e di trasformazione dei media (fanfiction e pastiche distribuiti attraverso i nuovi formati in rete), a estendere e riscrivere storie lungo tracciati e mondi finzionali di cui l'individualità autoriale è ormai niente di più che un parziale e lontano creatore. Anche l'ibridazione, pur essendo un vero e proprio meccanismo di produzione – di un modo dialogico e parallelo di lettura – è origine nondimeno di un prodotto, anche se afferente al genere saggistico e quindi idealmente svincolato dalle dinamiche di consumo proprie della merce culturale. Mentre in Barthes il testo cerca di riunire autore e lettore, fabbricatore e fruitore in un nuovo regime utopico di produzione per liberare, l'uno, dalla propria mitologia, l'altro, dal processo di reificazione del testo come merce, Deresiewicz accetta apertamente che il saggista possa essere un lettore di consumo. Nel saggio a noi più vicino, quello di Deresiewicz, la lettura è ormai un modo di presentazione di un prodotto che riunifica tutti i fattori culturali, anche quelli concettuali rimasti, al servizio dell'individuo-consumatore, con cui intrattiene un rapporto diretto, mentre la lettura che proponevano gli altri saggi paralleli è una lettura plurale in cui il discorso narrativo e quello saggistico collaboravano per dar vita a una forma di produzione del senso ben più dialogica, in cui la dialettica era in azione, la mediazione della teoria un atto necessario. Considerare i frammenti del mondo come oggetti di conoscenza, senza cedere alla tentazione di costruirvi attorno un sistema filosofico, questo è lo scopo intrinseco del saggio per Theodor Adorno.⁵⁰ Questa totalizzazione del testo come prodotto a forma dell'individuo nega la possibilità di condurre quel ragionamento frammentario e non-totale,

48 GYÖRGY LUKÁCS, *Über Wesen Und Form Des Essays*, in *Die Seele Und Die Formen. Essays*, Berlin, Egon Fleischel, 1911, pp. 1-39.

49 FREDRIC JAMESON, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Routledge, 1996, p. 81.

50 THEODOR W. ADORNO, *Des Essay Als Form*, in *Noten Zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1958, pp. 9-33.

intermedio, dialettico senza essere sintetico, che Adorno riconosceva tipico del genere saggistico.

Con l'avvento della rivoluzione borghese, i generi letterari hanno subito una notevole ristrutturazione che ha cambiato il concetto stesso del loro formato. Da forme veicolo della retorica antica, essi mostrano oggi l'altra faccia del prodotto, in quanto categorie di destinazione per le merci letterarie. Soprattutto dal Romanticismo fino a Croce, questo cambio di funzione ha offerto il fianco più a una contestazione della loro utilità che a una rettifica del loro impiego e circolazione nel campo letterario. Tuttavia, si vede come l'ibridazione non costituisca tanto una sorta di liberazione di un testo dai generi letterari, tale da annullarne la validità teoretica, ma come possa essere l'ibridazione stessa, paradossalmente, a favorire l'esibizione di una forma di genere letterario perfettamente allineata alla pervasività totale delle merci culturali odierne. Perfino alcuni testi problematici come quelli affrontati possono essere trasformati dall'ibridazione narrativa in una versione più conformista e commerciale di saggio critico. Nell'evoluzione storica di quest'ibridazione in parallelo, o almeno nella successione delle opere scelte in ordine cronologico, il saggio ibrido si diluisce progressivamente in una merce letteraria. Dopo il suo ruolo nella fondazione e circolazione delle idee della borghesia dall'Illuminismo al Positivismo, il genere del saggio subisce anch'esso il fascino del cambio di paradigma che coinvolge la teoria stessa al momento del proprio apice, espresso dal sogno di un nuovo sapere collettivo nell'epoca post-1968. Il parallelismo è ora una forma dialogica che rompe la traiettoria logica dell'argomentazione per premessa, sviluppo, conclusione, e approda a un sistema rizomatico e relazionale, in cui le possibilità sono centrifughe rispetto al centro del testo, rappresentato dal suo genere, quello saggistico. In seguito l'ibridazione riappare incompleta, perché se coinvolge il piano dell'espressione individuale, non include più la trasformazione teorica nel processo creativo che il saggio ibrido aveva espresso in passato.

L'ibridazione di un'opera come *A Jane Austen Education* palesa addirittura le contraddizioni insite nel genere saggistico nel suo complesso e ne annuncia, forse, il difficile destino di sopravvivenza come forma del pensiero critico, se non a patto di sbilanciarsi a smorzare la sua originaria dialogica doppiezza tra letteratura e filosofia. Sempre meno al crocevia di rappresentazione letteraria e invenzione teoretica, anche il saggio sembra oggi partecipare alla diffusione di quel fenomeno contemporaneo delineato da Jim Collins: la letteratura è ancora parte della cultura popolare e in misura maggiore perché la comunità dei lettori tende sempre più a personalizzare i testi letterari della nostra tradizione,⁵¹ a usarli per la costruzione e l'espressione di una miriade di identità narrative particolareggiate, medie e seriali, ma senza oggettivarli in quella presa di distanza da cui nasce l'interrogativo critico e, successivamente, il potenziale utopico di una nuova forma di teoria.

⁵¹ JIM COLLINS, *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 4.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Des Essay Als Form*, in *Noten Zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1958, pp. 9-33. (Citato a p. 84.)
- ANCESCHI, LUCIANO, *Fenomenologia della critica. Con alcune appendici*, Bologna, Patron, 1966. (Citato a p. 71.)
- BACHMANN, DIETER, *Essay und Essayismus*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969. (Citato a p. 71.)
- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, trad. da Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979. (Citato a p. 70.)
- BALDACCI, LUIGI, *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969. (Citato a p. 71.)
- BARTHES, ROLAND, *La Chambre claire*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. v, pp. 785-892. (Citato a p. 74.)
- *Le Mythe, aujourd'hui*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. I, pp. 823-868. (Citato a p. 74.)
- *Sur S/Z et L'Empire des signes*, intervista con André Bourin, in «Les nouvelles littéraires», 5 marzo 1970, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. III, p. 663. (Citato a p. 73.)
- *S/Z*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. III, pp. 119-345. (Citato alle pp. 73-75.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002. (Citato a p. 71.)
- BUTRYM, ALEXANDER J. (a cura di), *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, Athens (GA)-London, University of Georgia Press, 1989. (Citato a p. 71.)
- CHARLES, MICHEL, *La lecture critique*, in «Poétique», xxxiv (1978), pp. 129-151. (Citato a p. 76.)
- COLLINS, JIM, *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 2010. (Citato a p. 85.)
- COMPAGNON, ANTOINE, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998. (Citato a p. 81.)
- DARWIN, CHARLES, *L'origine delle specie*, trad. da Luciana Fratini, Torino, Boringhieri, 1967. (Citato a p. 69.)
- DERESIEWICZ, WILLIAM, *A Jane Austen Education: How Six Novels Taught Me About Love, Friendship, and the Things That Really Matter*, New York, Penguin Books, 2012. (Citato alle pp. 81, 82.)
- DERRIDA, JACQUES, *La loi du genre*, in *Parages*, Galilée, 1986, pp. 249-87. (Citato a p. 70.)
- DESTRO, ALBERTO e ANNAMARIA SPORTELLI (a cura di), *Ai confini dei generi: casi di ibridismo letterario*, Bari, Graphis, 1999. (Citato a p. 69.)
- FERRARINO, PIETRO, *La cosiddetta contaminazione nell'antica commedia romana* [1947], a cura di Lucio Cristante, Claudio Marangoni et al., Amsterdam, Hakkert, 2003. (Citato a p. 68.)

- FOWLER, ALASTAIR, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1982. (Citato a p. 83.)
- GENETTE, GÉRARD, *Introduction à l'architexte*, in *Théorie des genres*, a cura di Gérard Genette, Hans Robert Jauss et al., Paris, Seuil, 1986. (Citato a p. 83.)
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. (Citato a p. 76.)
- HEGEL, GEORG W.F., *Ästhetik*, Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag, 1976, vol. II. (Citato a p. 70.)
- JAMESON, FREDRIC, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Routledge, 1996. (Citato a p. 84.)
- JAUSS, HANS ROBERT, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in *Théorie des genres*, a cura di Gérard Genette, Hans Robert Jauss et al., trad. da Éliane Kauffholz, Paris, Seuil, 1986, pp. 37-76. (Citato a p. 69.)
- KRAIDY, MARWAM K., *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*, Philadelphia, Temple University Press, 2005. (Citato a p. 69.)
- LANGLET, IRÈNE, *L'abeille et la balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2016. (Citato a p. 71.)
- LAVAGETTO, MARIO, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino, Einaudi, 1996. (Citato alle pp. 78-80.)
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. (Citato a p. 81.)
- LESSING, GOTTHOLD E., *Hamburgische Dramaturgie*, in *Gesammelte Werke*, Leipzig, Tempel, 1912, vol. V, pp. 231-235. (Citato a p. 69.)
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Über Wesen Und Form Des Essays*, in *Die Seele Und Die Formen. Essays*, Berlin, Egon Fleischel, 1911, pp. 1-39. (Citato a p. 84.)
- MANGANELLI, GIORGIO, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002. (Citato alle pp. 76, 77.)
- MENEGHELLI, DONATA, *Jane Austen: tra brand e desiderio*, in «Between», VIII (2014). (Citato a p. 80.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998. (Citato a p. 71.)
- PAQUETTE, JEAN-MARCEL, *Prolégomènes à une théorie de l'essai*, in *Pensées, passions et proses: essais*, l'Hexagone, 1992, pp. 315-319. (Citato a p. 71.)
- SACCO MESSINEO, MICHELA (a cura di), *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, Palermo, Duepunti, 2007. (Citato a p. 71.)
- SAMOYVAULT, TIPHAIN, *Roland Barthes: biographie*, Paris, Seuil, 2015. (Citato a p. 75.)
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989. (Citato a p. 71.)
- SEGRE, CESARE, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 71.)
- STAROBINSKI, JEAN, *L'oeil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970. (Citato a p. 71.)
- WARREN, MINTON, *On the Etymology of Hybrid*, in «The American Journal of Philology», V (1884), pp. 501-502. (Citato a p. 69.)
- ZINATO, EMANUELE, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2010. (Citato a p. 71.)

PAROLE CHIAVE

Ibridazione, narratività, teoria letteraria, saggio critico, Roland Barthes, Giorgio Manganelli, Mario Lavagetto, William Deresiewicz.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Guido Mattia Gallerani è dottore di ricerca in Letterature Compare (Università di Firenze, 2013; Visiting Researcher: Université de Montréal, 2012) ed è abilitato al ruolo di maître de conférences in Francia (2016). Ha insegnato, in qualità di tutor didattico, letteratura italiana all'Università di Bologna (2014). Nel 2015 è stato ricercatore post-doc (Ville de Paris) presso l'Institut des textes et manuscrits modernes dell'École normale supérieure e del Centre national de la recherche scientifique con un progetto sulle interviste di Roland Barthes. Ha pubblicato il saggio *Roland Barthes e la tentazione del romanzo* (Morellini, 2013) e un'edizione commentata assieme ad Alberto Bertoni del *Quaderno di quattro anni* di Eugenio Montale (Mondadori, 2015).

guido.gallerani@item.cnrs.fr


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GUIDO MATTIA GALLERANI, *Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa* (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz), in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 67–88.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

UN TACCUINO A FORMA DI STRADA. SU *EINBAHNSTRASSE* DI WALTER BENJAMIN

PIER GIOVANNI ADAMO – *Università di Padova*

La poetica di F. Schlegel ha realizzato una storicizzazione della teoria dei generi letterari sostituendo alla dicotomia del classicismo tra *forma* e *contenuto* una distinzione tra *forma* e *spirito*, secondo cui i materiali linguistico-tematici rappresentano i precipitati di quest'ultimo. Riprendendo questa intuizione di P. Szondi, potremmo affermare che, nella modernità letteraria, l'ibridazione è il processo di transizione dei materiali attraverso le forme.

Un'opera tanto esemplare quanto strutturalmente rilevante, nell'orizzonte dell'ibridazione, è *Einbahnstraße* di Walter Benjamin, dove i materiali più disparati sono combinati a modellare una forma innovativa. Vi si mescolano stilemi della poesia in prosa, narrazione diaristica, (anti)metodo surrealista, satira e intuizioni filosofiche. L'unicità, d'altra parte, risiede innanzitutto nell'essenza metacritica del procedimento organizzativo del libro: il frammentismo sistematico è un'applicazione pratica della teoria allegorica del montaggio, descritta nell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

Il saggio si propone di leggere il testo come «un taccuino a forma di strada», anche per indagarne il valore di prologo al *Passagenwerk*, nato dall'avida lettura del *Paysan de Paris* di Aragon: istituisce un confronto per rilevare, nell'affinità di fondo, la diversità di approccio tra il pensatore tedesco e il surrealismo, distinguendo tecniche di assemblaggio e ruolo dell'immaginario nell'uso di pubblicità e altri *oggetti* metropolitani. L'intenzione di una simile analisi di *Einbahnstraße* è dimostrare che Benjamin combina modelli letterari (Baudelaire, Proust, Kraus su tutti) con i nuovi linguaggi artistici e le strategie discorsive della stampa per creare un'«immagine dialettica» dell'esistenza nel XX secolo.

Friedrich Schlegel's poetics realized a historicisation of literary genres theory by replacing classicist dichotomy between *form* and *content* with a distinction of *form* and *mind*. Linguistic and thematic materials in literature comes from mind itself, according to Peter Szondi. Therefore, one could maintain that in modern literature hybridization is the crossing process of materials through forms.

In this regard, Walter Benjamin's *One-Way Street* is a remarkable work, as the most oddly assorted materials are combined in order to shape an innovative form. Prose poetry, diary, (anti)surrealistic method, satire, philosophical intuitions are merged into it. On the other hand, his uniqueness lies first on the meta-critical gist of the book's structure: the systematic use of fragments is a practical application of the allegorical assembly theory, as described in *The Origin of German Tragic Drama*.

Therefore, the present essay aims to read the text as «a street-shaped notebook», reflecting on how it can be considered a prologue to *The Arcades Project*, originated by the reading of Aragon's *Paris Peasant*. The comparison established in the following pages between the German thinker and the Surrealism tries to detect, despite a substantial affinity, two different approaches in the use of assemblage techniques (especially about the attitude towards advertising). Analysing *One-Way Street* this way shows how Benjamin combines literary models (Baudelaire, Proust, Kraus) with new artistic languages and press strategies in order to create a «dialectical image» of the 20th century.

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon

Apollinaire, *Zone*

Nel 1928 Walter Benjamin pubblicò, con l'editore Rowohlt di Berlino, un piccolo libro, un assemblaggio di testi, alcuni dei quali già apparsi su giornali e riviste, intitolato *Einbahnstraße*. Ieri come oggi, a un primo sguardo esso somiglia a una raccolta di aforismi; l'autore, però, si rifiutò sempre di adattarsi a questa definizione. Si tratta innegabilmente di prose brevi, che potrebbero far pensare a un elenco di riflessioni disordinate,

tenute insieme esclusivamente dal pretesto di un libro. Tuttavia, la lettura del testo stesso suggerisce la problematicità della sua forma e l'inadeguatezza delle categorie generiche tradizionali adoperate nel tentativo di catalogarlo. Sin dalle prime pagine, infatti, l'opera si configura come un'accusa al libro quale forma e alla sua ansia metaforica di totalità:

Una vera attività letteraria non può pretendere di svolgersi in un ambito riservato alla letteratura: questo è piuttosto il modo in cui si manifesta di regola la sua infruttuosità. Una reale efficacia della letteratura può realizzarsi solo attraverso un netto alternarsi di azione e scrittura: in volantini, opuscoli, articoli di rivista e manifesti deve plasmare quelle forme dimesse che corrispondono alla sua influenza all'interno di collettività attive meglio dell'ambizioso gesto universale del libro. Solo questo linguaggio immediato si mostra all'altezza del momento in modo attivo.¹

Il brano di apertura, *Stazione di servizio*, da cui queste righe sono tratte, svolge il ruolo di premessa metodologica: addita al lettore lo statuto ibrido delle pagine che ha davanti, in cui l'autore si trova a bilanciare un'aspirazione letteraria con una necessità pratica – di fatto, politica – e la curiosità verso la nuova tecnica. D'altra parte, *Einbahnstraße* condensa incontri, desideri e letture del giovane Benjamin. Non è facile dire di cosa trattino i testi che compongono questo capolavoro della “forma breve”: l'autore cerca di trattenere insieme ricordo d'infanzia e racconto onirico, riflessione sociologica e polemica ironica, visioni mistiche e profezie marxiste. L'interlocutore privilegiato è il surrealismo, ma i modelli, come vedremo nel dettaglio, spaziano da Baudelaire a Proust a Kraus. Non manca il confronto con le figure cardine dell'esperienza di un intellettuale europeo alla metà degli anni Venti, come Bloch, Lukács o Brecht.² Questi nomi delimitano la geografia intellettuale e sentimentale del testo tra Parigi e Berlino. Se la capitale tedesca e quella francese sono il fondale riconoscibile di molti brani, è vero anche che il frammentismo dell'opera rappresenta una prima tappa del processo benjaminiano di modulazione materialistica del concetto di modernità e, insieme, la proposta di una nuova euristica sia filosofica sia letteraria dei tessuti urbani.³

Interpretare un testo come *Einbahnstraße* significa, dunque, proporre una spiegazione del suo ibridismo, nel tentativo di capire in che modo Benjamin giustapponga i tasselli del mosaico letterario e filosofico. Nello stesso tempo, la critica non può rinun-

¹ WALTER BENJAMIN, *Strada a senso unico*, a cura di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi, 2006, p. 3.

² Proprio Bloch sarà uno dei primi recensori (insieme a Kracauer) del libretto. Il suo intervento, pubblicato sulla «Vossische Zeitung» del 1 agosto 1928, si può leggere in italiano col titolo di *La forma della rivista in filosofia* in ERNST BLOCH, *Eredità del nostro tempo*, Milano, il Saggiatore, 1992, pp. 308-311. Il filosofo tedesco è poi tornato a parlare di *Einbahnstraße* in un toccante ricordo dell'amico: cfr. Ernst Bloch, *Erinnerungen*, in THEODOR W. ADORNO et al., *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968, pp. 16-23.

³ Da questo punto di vista la filosofia di Benjamin rappresenta uno spartiacque tra il primo e il secondo Novecento, tanto che negli ultimi anni le sue riflessioni sulla città sono state studiate soprattutto nell'ottica di un confronto con la sociologia e il decostruzionismo, come dimostrano DARIO GENTILI, *Topografie politiche. Spazio urbano, cittadinanza, confine in Walter Benjamin e Jacques Derrida*, Macerata, Quodlibet, 2009; e VINCENZO MELE, *Metropolis. Georg Simmel, Walter Benjamin e la modernità*, Livorno, Belforte, 2011.

ciare a sondare l'origine del testo⁴ e il modo in cui esso interseca le traiettorie stilistiche e concettuali delle opere successive del pensatore berlinese. La natura composita, infatti, deriva innanzitutto dalla capacità di invertire continuamente i ruoli della letteratura e della critica: Benjamin trasforma le sue stesse ricerche nei materiali su cui lavorare linguisticamente e stilisticamente, e, viceversa, non tarda a riflettere su Baudelaire, sulla *Recherche* e sulla rivoluzione surrealista. Perciò *Einbahnstraße* rappresenta la prima tappa della «preistoria della modernità» che avrebbe dovuto trovare piena espressione nel *Passagenwerk*, a proposito del quale, in una lettera a Kracauer del 1928, Benjamin scrisse che «se dovesse riuscire, solo in esso *Strada a senso unico* prenderebbe la forma in essa prevista».⁵

Ma qual è questa forma? L'operazione preliminare alla presente proposta ermeneutica è ancora sostenuta, nonostante le ritrosie che l'autore avrebbe opposto a un tale tentativo, dalla necessità di proporre una definizione. La sfida delle pagine che seguono è dimostrare che *Einbahnstraße* non appartiene a un genere, ma è scritto in modo da assumere, in prospettiva, l'aspetto di una strada, in cui ogni frammento diventa un «Denkbild».⁶

I TEORIA DEL MONTAGGIO E METODO DEL COLLEZIONISTA

La posizione dei testi che compongono *Einbahnstraße* non risponde a un criterio definitivo: essi sono collocati in un ordine apparentemente casuale, ma è la coesistenza stessa, nella medesima pagina, di linguaggi e figure così diversi a giustificare l'esistenza di ciascuno di essi. Ogni singolo pezzo, per quanto denso, è pensato per esistere nella collettività di quelli che lo circondano, perché l'autore non ha seguito una regola già scritta ma ha applicato una teoria e un metodo, la prima elaborata attraverso la propria esperienza di critico, il secondo sperimentato nel corso della sua vita. Conviene illustrarli, seguendo parallelamente alcune fasi della vita di Benjamin.⁷

Negli stessi mesi in cui apparve *Einbahnstraße*, venne pubblicata, dopo anni di attesa, la tesi di abilitazione all'insegnamento universitario di Benjamin. Il lavoro sul teatro barocco, intitolato *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, era stato progettato nel 1916, ma fu scritto effettivamente solo nel 1925. I manoscritti più antichi di *Einbahnstraße*, appunti per il testo *Kaiserpanorama*, risalgono al 1923. Questa convergenza di date, determinata

4 Tutte le informazioni sulla gestazione dell'opera vengono dalle *Note* all'edizione italiana degli scritti di Benjamin: cfr. WALTER BENJAMIN, *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 2, *Scritti 1923-1927*, pp. 755-759.

5 WALTER BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, a cura di Rodolf Tiedemann, 2 voll., Torino, Einaudi, 2010, p. 1030. Le lettere citate fanno parte delle *Testimonianze sulla genesi dell'opera*.

6 Calco dall'olandese coniato da Stefan George nel definire Mallarmé: «Und für sein denkbild blutend: Mallarmé», dalla poesia *Franken* di *Der siebente Ring*, in STEFAN GEORGE, *Gesamtausgabe der Werke*, 18 voll., Berlin, Georg Bondi, 1931, pp. 17-19. Lo stesso Benjamin adoperò questa parola per una serie di brevi brani in prosa che appartengono all'ambito di *Einbahnstraße*.

7 Per cui abbiamo seguito la recente traduzione della più aggiornata e completa biografia benjaminiana: HOWARD EILAND e MICHAEL W. JENNINGS, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Torino, Einaudi, 2015.

dalla sovrapposizione di un rifiuto accademico⁸ e di ritardi editoriali, è piuttosto significativa: gli anni di composizione sono, infatti, praticamente i medesimi. La produzione di Benjamin e la sua officina di scrittore dimostrano come fosse costantemente impegnato a riutilizzare intuizioni apparentemente lontanissime per fare luce sugli oggetti delle sue indagini. Così accade in questo caso: le riflessioni sviluppate a proposito del dramma luttuoso sono imprescindibili per comprendere il processo organizzativo della raccolta di prose brevi. Mentre l'editore Rowohlt rimandava di volta in volta la data di pubblicazione del libretto che – stando all'autore⁹ – era pronto già nel 1926, Benjamin ebbe occasione di rielaborare in quella sede, a livello formale, le intuizioni di uno studio che, in ordine di tempo, segue la sua tesi di laurea discussa presso l'università di Berna nel 1919, un lungo scritto da leggere come la prima esposizione del suo metodo di critico. Oggetto di *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* è, per usare le parole dello stesso Benjamin, «il concetto romantico di critica esposto alla luce di un problema metastorico», ovvero «che valore conoscitivo posseggono, per la teoria dell'arte, il concetto della sua idea da una parte, e quello del suo ideale dall'altra». ¹⁰ Il nucleo concettuale della "Habilitationsschrift" è, invece, la teoria allegorica del montaggio, di cui, se consideriamo la vicinanza temporale dei due testi, appare un'applicazione pratica il frammentismo sistematico che segna lo statuto ibrido di *Einbahnstraße*.

Nell'analisi del *Trauerspiel* il concetto cardine è quello di «rovina». Il pensatore berlinese sostiene che i drammaturghi tedeschi del Seicento, aderendo allo spirito essenzialmente melanconico dell'epoca, avrebbero visto nella scena non più il luogo in cui si consuma un evento tragico per la comunità (come nella Grecia del V secolo) né il palcoscenico delle passioni esiziali (come nella Francia contemporanea di Corneille e Racine), bensì un paesaggio di desolazione. La catastrofe che ogni dramma porta a compimento necessitava, per loro, anche di una redenzione. Una forma di salvezza possibile passa proprio attraverso la poesia luttuosa, perché la melancolia rivela la vita pietrificata negli oggetti e, quindi, nel caso della letteratura, nelle parole. L'allegoria è il processo di significazione che consente di ridestare questa esistenza rappresa: si tratta di lavorare con le parole e con le azioni teatrali come fossero, appunto, rovine e trasformarle in emblemi, assegnando loro un significato totalmente inedito, che le sottragga alla morte attraverso un ribaltamento della prospettiva semantica. Mentre il simbolo nasce da somiglianze suggerite dall'oggetto stesso, l'allegoria funziona per accostamenti impreveduti e analogie imposte. Come nelle costellazioni – altra parola molto cara a Benjamin – solo lo sguardo attivo dell'essere umano può costruire un'immagine che altrimenti non avrebbe nessun riscontro nella realtà fisica del mondo, così il poeta tiene insieme nel linguaggio gli oggetti

⁸ Le tormentate disavventure legate alla tesi di abilitazione di Benjamin sono ricostruite da Giulio Schiavoni nella sua *Introduzione* all'edizione italiana (cui faremo riferimento nel presente studio): cfr. WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, pp. I-XXXV.

⁹ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, 6 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995-2000, p. 197.

¹⁰ WALTER BENJAMIN, *Autosegnalazione della tesi di laurea*, in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 131-132, a p. 131. Alcuni temi affrontati in questo primo libro di Benjamin, pubblicato nel 1920, hanno trovato ideale compimento nelle lezioni di Peter Szondi sulla letteratura e la filosofia tedesche tra XVII e XVIII secolo, oggi raccolte in PETER SZONDI, *Poetica e filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 2001.

più lontani. L'effetto è chocante: il concetto di *choc* lega questa dissertazione e l'interesse di Benjamin per l'avanguardia, testimoniato da saggi successivi, come il celebre *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936): dieci anni dopo la scrittura dell'*Ursprung*, sostenendo che il cinema e la fotografia, nell'influenza che esercitano sulle arti visive, rinunciano alla sacralità della rappresentazione tradizionale per sconvolgere l'ordine politico della società,¹¹ Benjamin rivelerà l'affinità di fondo tra la sua idea di allegoria e la nuova tecnica del montaggio. Tuttavia, la prima prova di una teoria allegorica del montaggio come attività emblematica dell'estetica moderna, così come l'avvicinamento al marxismo, sono già in *Einbahnstraße*, che fa da tassello di congiunzione tra il testo sul dramma barocco e le future riflessioni su *aura* e *choc*.¹² I testi del libro sono appunto *montati* come in un collage. Su quelle pagine si consuma, dunque, il primo vero confronto tra Benjamin e l'avanguardia surrealista: qui l'autore comincia a intravedere quel legame tra visione barocca del mondo e onirismo surrealista che riproporrà anche nel *Passagenwerk*. Per questo la teoria del montaggio incontra, nell'architettura del libro, quello che vorremmo chiamare il «metodo del collezionista».¹³

L'unicità del volume risiede innanzitutto nell'essenza metacritica della sua struttura. Benjamin impiega le tecniche proprie del teatro del Seicento in Germania che abbiamo appena descritto per applicarle a materiali eminentemente moderni, ovvero oggetti, situazioni, presenze della città del primo Novecento. Ma questo non basterebbe a spiegare il carattere ibrido di un testo di così difficile collocazione. Il genio dell'autore si esprime nell'uso della sua stessa teoria del montaggio sulle forme della letteratura, della filosofia, del giornalismo: a differenza dei poeti barocchi, impegnati a codificare il *Trauerspiel* all'interno di un canone, Benjamin può servirsi dei più diversi generi per comporre il suo collage di pensieri e ricordi. Sarebbe inutile cercare di attribuire una qualifica generica a *Einbahnstraße*, anche perché non si tratta di un testo che possa definirsi per l'aderenza o la trasgressione a una norma. L'obiettivo di Benjamin è choccare con un libro che mescoli, nella maniera più disinvolta, la poesia e il romanzo con l'aforistica, la polemica giornalistica e la pubblicità. Questo gesto rivoluzionario, che intende proporre nuove modalità di scrittura e lettura di un testo, abolisce i confini tra prosa d'arte, riflessione filosofica e annuncio pubblicitario; attraverso questo gesto allegoria, montaggio e collezionismo si fondono.

Benjamin usa forme e materiali come fossero oggetti del suo personale catalogo. La teoria allegorica del montaggio è messa alla prova della sua stessa scrittura non come eser-

11 L'incontro con Brecht fu determinante per lo sviluppo di questa prospettiva teorica. WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, Cfr. Per i dati biografici vale la pena consultare ERDMUT WIZISLA, *Walter Benjamin and Bertolt Brecht: The Story of a Friendship*, Yale, Yale University Press, 2009.

12 Le coordinate di una simile congiunzione sono state descritte con acutezza da Giovanni Gurisatti nei volumi GIOVANNI GURISATTI, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010 e GIOVANNI GURISATTI, *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Macerata, Quodlibet, 2012, cui il presente studio è in parte debitore.

13 Lo stesso Benjamin era un accanito collezionista: di libri di emblemi, di palle di vetro con neve, di foto. Dedicò anche dei saggi all'argomento: cfr. Walter Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 79-123; WALTER BENJAMIN, *Apprendo le casse della mia biblioteca. Discorso sul collezionismo*, Milano, Henry Beyle, 2012.

cizio di critica erudita o fantasiosa: Benjamin si sforza di creare una giustapposizione di modelli che diviene ibridazione, strategia necessaria a dare una rappresentazione letteraria del nuovo rapporto tra l'essere umano e l'esperienza della storia. Egli concepiva il confronto con la modernità come un'esigenza imprescindibile, che dovesse passare innanzitutto attraverso le sedi in cui sembrava perdersi proprio il senso dell'esperienza della continuità storica e culturale. La più importante è la *réclame*, tanto che diverse prose di *Einbahnstraße* riproducono il linguaggio pubblicitario. Dalla prima edizione segnaliamo almeno: *Appartamento di dieci stanze lussuosamente arredato*, *Cineserie*, *Guanti*, *Armi e munizioni*, *Articoli di cancelleria*, *Accessori*, *Orologi e preziosi*, *Giocattoli*, *Articoli per ufficio*, *Chincaglieria*, *Maschere e costumi*.¹⁴

Due brani in particolare sono significativi al riguardo. Il primo, *Revisore giurato di libri*, recita:

Mallarmé [...] nel *Coup de dés* ha per la prima volta acquisito alla pagina a stampa le tensioni grafiche della *réclame*. [...] La scrittura, che nel libro stampato aveva trovato un asilo ove condurre un'esistenza autonoma, dai cartelloni pubblicitari viene trascinata inesorabilmente sulle strade e assoggettata alle brutali eteronomie del caos economico. È questo il severo tirocinio della sua nuova forma. Se molti secoli fa aveva incominciato pian piano a coricarsi e da iscrizione eretta era divenuta manoscritto semiadagiato sui leggi per stendersi alla fine nel letto del libro stampato, ora comincia altrettanto lentamente a risollevarsi da terra. Già il giornale si legge tenendolo più ritto che in posizione orizzontale; il cinema e la pubblicità poi spingono del tutto la scrittura in dittatoriale verticalità.¹⁵

Anche quella di Benjamin è una *scrittura verticalizzata*, impegnata a impilare le macerie della modernità generata dal secolo XIX per costruire un'insegna che faccia da guida nella «strada a senso unico» della storia del Novecento: non perché debba adattarsi a vendere una merce, ma proprio perché intende restituire alle cose il loro valore reale, senza fingere di ignorare che la conoscenza che gli individui (e quindi anche chi scrive) hanno di essi è determinata dalla rappresentazione che il capitale ne dà. Nel secondo estratto, *Questi spazi sono da affittare*, leggiamo a proposito della decadenza della critica:

Lo sguardo oggi più teso alla sostanza, quello mercantile che va dritto al cuore delle cose, si chiama *réclame*. Questa spazza via lo spazio che restava libero per l'osservazione e ci spinge le cose fin sotto il naso, pericolosamente vicine [...] un'autentica *réclame* trasporta le cose in primo piano e ha un ritmo che corrisponde a quello del buon cinema. [...] Che cosa rende in definitiva la *réclame* tanto superiore alla critica? Non ciò che dice la rossa scritta mobile del giornale luminoso: la pozza infuocata che, sull'asfalto, la rispecchia.¹⁶

Solo nello spazio della strada la *réclame* può mescolarsi alla poesia, alla storia e al giornalismo, a patto che si tratti di un senso unico. Benjamin scrive feroci satire della critica

14 Non si trova traccia di titoli simili invece nell'appendice di testi supplementari proveniente dal lascito benjaminiano, redatta intorno al 1930 per una mai realizzata seconda edizione.

15 BENJAMIN, *Strada a senso unico*, cit., pp. 22-23.

16 *Ivi*, p. 54.

o del mercato, le fa precedere da commosse memorie di bambino, le fa seguire da sogni metamorfici e accenni ai suoi viaggi, in modo che chi legge non sia costretto a voltare lo sguardo ancora verso la pubblicità. Quando gli oggetti si fanno più vicini il collezionista si trasforma in allegorista metropolitano per sottrarli alla tirannia del feticismo. In *Einbahnstraße* Benjamin dimostra che un nuovo ambito di senso ottenuto miscelando considerazioni saggistiche, folgorazioni aforistiche e figurazioni oniriche è l'unico modo, per la letteratura e la filosofia, di scrivere di oggetti, e non di merci.

2 PARIGI: SOGNO SURREALISTA, RISVEGLIO PROUSTIANO

«Sostenevo che il mondo sarebbe finito, non con un bel libro, ma con una bella *réclame* per l'inferno o per il cielo»: ¹⁷ è difficile credere che, nel descrivere il passaggio dalla poesia di Mallarmé alla grafica della pubblicità come fonte della tecnica avanguardistica del montaggio (e, dunque, della propria scrittura), Benjamin non abbia avuto in mente questa frase del primo *Manifeste du surréalisme*, pubblicato da Breton nel 1924. Doveva averlo letto sicuramente durante la stesura di *Einbahnstraße*, ai cui anni di composizione appartengono i pochi mesi (tra la seconda metà del 1925 e il gennaio del 1926) che lo videro impegnato nella stesura del suo primo, breve, saggio sul surrealismo, intitolato *Traumkitsch*. Pubblicato col titolo *Glosse zum Surrealismus* nel gennaio del 1927 su «Die neue Rundschau», esso dimostra, innanzitutto alla luce di quanto detto sopra, come l'interpretazione benjaminiana del movimento abbia influenzato lo stile e la struttura della raccolta che stiamo analizzando. Affermazioni quali quelle secondo cui i procedimenti della poesia surrealista servono «per spingersi fino al cuore delle cose abolite» e «i surrealisti sono sulle tracce, non tanto dell'anima, quanto delle cose. Essi ricercano l'albero totemico degli oggetti nel folto della storia originaria», ¹⁸ non lasciano dubbi. È fin troppo evidente che Benjamin legge i testi e gli atteggiamenti dei surrealisti come una reminiscenza del barocco, in cui al palcoscenico drammatico si è sostituita la metropoli dell'automatismo psichico. Lo ha rilevato Susan Sontag, accennando anche al «metodo del collezionista», proprio a proposito degli scritti degli anni Venti:

Sia il barocco sia il surrealismo, sensibilità con cui Benjamin si sentiva profondamente affine, vedono la realtà sotto forma di cose. Benjamin descrive il barocco come un universo di cose (emblemi, rovine) e idee spazializzate [...]. L'operazione geniale condotta dal surrealismo consisteva nel generalizzare con esuberante candore il culto barocco delle rovine, e quindi di intuire che le energie nichilistiche della modernità trasformano ogni cosa in rovina o frammento – ovvero in qualcosa che è possibile collezionare.¹⁹

Ancora una volta le date aiutano a spiegare questa affinità di fondo. Nel 1926, anno in cui si sarebbe conclusa la scrittura di *Einbahnstraße*, venne pubblicato uno dei capo-

¹⁷ ANDRÉ BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 25.

¹⁸ WALTER BENJAMIN, *Kitsch onirico*, in *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 2, *Scritti 1923-1927*, pp. 379-380.

¹⁹ SUSAN SONTAG, *Introduction*, in Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings*, Verso, 1997, pp. 7-28, pp. 16-17 (la traduzione è mia).

lavori assoluti della letteratura surrealista, un libro che Benjamin lesse con avidità, rimanendone folgorato al punto da progettare a partire da esso il futuro lavoro sui *passages*: *Le paysan de Paris* di Louis Aragon. Una lettera del 31 maggio 1925 ad Adorno testimonia l'entusiasmo di Benjamin per questa lettura: «ai suoi inizi c'è Aragon – il *Paysan de Paris* – di cui la sera a letto non riuscivo a leggere più di due o tre pagine, perché il batticuore si faceva tanto forte da costringermi a riporre il libro». ²⁰ Ne tradusse persino alcuni estratti, che furono pubblicati sulla rivista «Die literarische Welt» nel giugno 1928. Ai suoi occhi rappresenta, insieme a *Nadja* di Breton (pubblicato nel 1928), uno degli scritti che rivelano più vigorosamente l'intuizione al fondo della rivoluzione surrealista, ovvero che immagine e linguaggio hanno la precedenza sul senso, e anche sull'io. Questa «illuminazione profana» – così la chiama nel saggio *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, ²¹ pubblicato in tre puntate sempre in «Die literarische Welt», a partire dal febbraio 1929 – rivela un mondo in cui lo sguardo politico, sostituitosi a quello storico, fa esplodere la forza intrinseca delle cose. ²² Questa idea scaturisce dal medesimo nucleo filosofico-politico che aveva spinto Benjamin a fare di un antico progetto per un libro di aforismi un mosaico di panorami e illustrazioni; lo dice l'autore in una lettera a Scholem del 1929 a proposito della relazione tra il saggio sul surrealismo e il *Passagenwerk*: «qui si tratta proprio di quello che tu menzionasti dopo la lettura di *Strada a senso unico*: guadagnare per un'intera epoca la massima concretezza di ciò che qua e là si mostrava di quando in quando per giochi di fanciulli, per un edificio, per una situazione di vita». ²³ L'eredità surrealista nel lavoro di Benjamin si rivela nella scelta dell'ambientazione comune, la metropoli, per rivelare la «concretezza» della quale il naturalismo è oramai inadatto. ²⁴ Essa deve essere trasfigurata: nella scelta dei mezzi attraverso cui compiere questa operazione si definisce la differenza tra l'avanguardia e lo scrittore berlinese. Al centro del mondo di Aragon e Breton e del mosaico di Benjamin sta la città di Parigi, svelata nel suo volto surrealistico oppure in forma di «enigma figurato». ²⁵ D'altra parte, il libro che sarebbe poi diventato *Einbahnstraße* «deve molto a

²⁰ WALTER BENJAMIN, *Lettere (1913-1940)*, a cura di Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, Torino, Einaudi, 1948, p. 288.

²¹ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 3, *Scritti 1928-1929*, pp. 201-214.

²² *Illuminazione profana* è il titolo che Margaret Cohen ha dato alla sua indagine sulla relazione, personale e intellettuale, tra Benjamin e l'avanguardia francese, inficiata da un'inadente quanto inutile lettura lacaniana della scrittura e degli atteggiamenti del filosofo tedesco: cfr. MARGARET COHEN, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993.

²³ BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, cit., p. 1040.

²⁴ Su questa e altre illuminanti intuizioni di Benjamin è fondamentale il libro di GRAEME GILLOCH, *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Cambridge, Polity Press, 1996, cui andrebbero affiancati contributi di minor rilievo quali il saggio di VICTOR BURGIN, *The City in Pieces*, in *The Actuality of Walter Benjamin*, a cura di Laura Marcus e Lynda Nead, London, Lawrence & Wishart, 1998, pp. 55-71, e un testo di DOMENICO SCALZO, *Con i suoi stessi occhi. Walter Benjamin e la città*, Massa, Transeuropa, 2012.

²⁵ L'espressione ricorre per la prima volta in THEODOR W. ADORNO, *Einbahnstraße di Benjamin*, in «Nuova Corrente», LXXI (1976), pp. 303-309, p. 305. Altrove, parlando del paradosso della possibilità dell'impossibile nel pensiero di Benjamin, Adorno ha scritto che «il carattere di enigma e di rompicapo che egli diede

Parigi, – scrive Benjamin in una lettera a Hofmannsthal nel febbraio 1928, inviandogliene una copia – è il mio primo tentativo di un confronto con questa città».²⁶ Nella capitale francese, infatti, Benjamin aveva proseguito il lavoro di scrittura tra marzo e giugno del 1926. Possiamo, dunque, immaginare quanto inevitabile dovesse apparirgli un confronto con l'opera di Aragon.

Nelle due sezioni centrali del libro, *Le Passage de l'Opéra* e *Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*,²⁷ Aragon ha alternato la scrittura alla riproduzione di *réclame*, nel primo caso, e di indirizzi e segnaletica, nel secondo. Per un esempio si veda l'immagine #1. Benjamin ricalca l'idea dello scrittore francese: oltre agli annunci pubblicitari, che abbiamo già elencato, compaiono insegne mascherate da titoli in prose quali *N. 113, Cantiere, Lavori in corso nel sottosuolo, Divieto d'affissione, N. 13, Ufficio oggetti smarriti, Posteggio per non più di tre carrozze, Chiuso per restauri*.

Aragon descrive il vagare del contadino in una città che assomiglia a un sogno, in cui le illustrazioni e la grafica sono indizi per cogliere un contenuto latente nel linguaggio di Parigi. Benjamin, pur suggestionato dalla poetica surrealista, è invece interessato a mostrare proprio il contenuto manifesto dei sogni, creando un effetto di straniamento, di *choc* che conduca al risveglio. Aragon cerca d'integrare l'immagine surrealista della città in una mitologia moderna. Benjamin vuole piuttosto scrivere un'opera che non assomigli a un libro ma riproduca, con la sua forma, la cartografia concettuale e linguistica di una città. Ma intende farlo nel minor numero di pagine: la spazializzazione non si realizza, dunque, attraverso un moltiplicarsi delle parole, bensì nel paradosso di produrre concetti grazie a una finzione letteraria che assuma lo stile dei giornali e sveli la reciprocità dei due linguaggi. Una strada funziona come un rebus, è possibile incontrarci l'inatteso di fianco al quotidiano.

Perciò la tecnica ibrida della scrittura, tenendo insieme onirismo e realismo, costruisce i brani come enigmi: il lettore è costretto a chiedersi perché un titolo urbano accompagni una descrizione totalmente immaginaria. Benjamin crea così cortocircuiti concettuali imprevedibili, nei quali i processi di mescolamento tra letteratura e manifesto, giornalismo e segnaletica urbana frazionano il pensiero per costringerlo a diventare filosofia, a selezionare e montare quei rompicapo. A volte un presunto aforisma onirico è indiscernibile da un trafiletto giornalistico, ma ci induce a riflettere sulla morte meglio di come potrebbe fare un intero trattato. È il caso di *Chiuso per restauri*: «In sogno mi toglievo la vita con un fucile. Quando parti il colpo non mi svegliai, bensì per un po' mi vidi giacere cadavere. Soltanto allora mi risvegliai».²⁸

L'approdo dell'allontanamento di Benjamin dal surrealismo è il risveglio, su cui, non a caso, si soffermano il secondo e il terzo brano del testo, *La stanza della prima colazione* e *N. 113*. Anche qui siamo di fronte a un caso, più celato perché implicito in un'operazione intertestuale, di ibridazione: a suggerircelo è la scelta del tema, il risveglio, appunto, a

intenzionalmente agli aforismi dell'*Einbahnstraße* e che contraddistingue tutto quel che in genere scrisse, ha in quella paradossalità il suo fondamento»: cfr. THEODOR W. ADORNO, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 233-248, a p. 247.

26 BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, cit., p. 1029.

27 LOUIS ARAGON, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 17-230.

28 BENJAMIN, *Strada a senso unico*, cit., p. 56.

proposito del quale Benjamin apprese tutto da uno dei suoi autori prediletti, Proust. Alla fantasmagoria surrealista Benjamin fa seguire, ogni volta che descrive il suo ridestarsi dal sonno e il tentativo di riacquistare coscienza e insieme trattenere il ricordo del sogno, millimetrici segmenti di prosa proustiana. Per un momento uno stile da romanzo fa percepire la sua presenza tra frasi da diario infantile e cronaca corrieristica. Benjamin fu, insieme a Rilke e Curtius, uno dei primi lettori di Proust in Germania. Nel 1925, dopo l'insuccesso conclamato della versione in tedesco di Rudolf Schottlaender del primo volume della *Recherche* per la casa editrice Schmiede, Benjamin stipulò, insieme all'amico Franz Hessel, un contratto per proseguire la traduzione: nel 1927 e nel 1930 uscivano presso Piper, rispettivamente *Im Schatten der jungen Mädchen* e *Die Herzogin von Guermantes*. Il manoscritto di *Sodoma und Gomorra*, di cui Benjamin parla più volte nelle sue lettere del 1926 a Hofmannstahl e Scholem, sembra essere andato perduto, se mai è stato concluso. In una lettera di febbraio annuncia il proposito di raccogliere in un saggio le impressioni ricavate dal lavoro di traduttore: «nel bel mezzo della traduzione, non posso sperare di giungere a una vera spiegazione delle impressioni profonde e ambivalenti di cui mi riempio Proust. Ma da tempo coltivo il desiderio di raccogliere una serie delle mie osservazioni, nella forma aforistica in cui nascono nel corso del lavoro». ²⁹ Tra la fine di giugno e l'inizio di luglio del 1929 «Die literarische Welt» pubblicherà in tre puntate il saggio *Zum Bilde Proust*. Era, dunque, inevitabile che l'attività di traduzione lasciasse tracce nello stile di Benjamin. Citiamo per intero, a sostegno di questa idea, due passaggi (e paesaggi), *Ufficio oggetti smarriti*, in cui sono evocate le pagine su Balbec del secondo volume, e *Troppo vicino*, che riecheggia le idee di Proust sul nome:

Oggetti smarriti. Ciò che rende tanto straordinaria, e tanto impossibile a rinnovarsi, la primissima visione di un borgo, di una città nel paesaggio è il fatto che in essa lontano e vicino vibrano nel più rigoroso accordo. Ancora l'abitudine non ha concluso la sua opera. Non appena cominciamo a orientarci, ecco che il paesaggio è di colpo sparito, come la facciata di una casa quando vi entriamo. Ancora la vicinanza non ha preso il sopravvento grazie alla costante esplorazione divenuta abitudine. Una volta che abbiamo cominciato a orientarci nel luogo, quella primissima immagine non può presentarsi mai più.

Oggetti ritrovati. L'azzurra lontananza che non cede a prossimità di sorta e neppure svanisce man mano che ci si avvicina, che non accoglie con prolissa ostentazione chi le si accosta ma solo gli si erge davanti tanto più inaccessibile e minacciosa, è la lontananza dipinta nelle quinte teatrali. Ciò conferisce agli scenari il loro incomparabile carattere. ³⁰

In sogno, sulla sponda sinistra della Senna, davanti a Notre-Dame. Mi trovavo lì, ma non c'era nulla che somigliasse a Notre-Dame. Sopra di un'elevata armatura di legno solo si ergeva con gli ultimi gradi della sua massa un edificio di mattoni. Eppure me ne stavo, soggiogato, proprio davanti a Notre-Dame. E mi sentivo sopraffatto dalla nostalgia. Ma nostalgia di che cosa? E perché quell'oggetto completamente deformato, irriconoscibile? – Ecco, nel sogno io gli ero giunto troppo vicino. L'inaudita nostalgia che mi aveva colto qui, nel cuore di ciò che bramavo,

²⁹ BENJAMIN, *Lettere (1913-1940)*, cit., p. 143.

³⁰ BENJAMIN, *Strada a senso unico*, cit., p. 41.

non era la nostalgia che dalla lontananza spinge all'immagine. Era la nostalgia beata, che ha varcato la soglia dell'immagine e del possesso e che conosce solo più la forza del nome, del quale vive, muta, invecchia, ringiovanisce quel che amiamo e che è, senza immagine, il rifugio di tutte le immagini.³¹

Il risveglio e la formalizzazione del sogno in un testo così breve consentono a Benjamin, seguendo Proust a modo suo, di ricostruire la «massima concretezza» di un'epoca al di là dell'ispirazione surrealista di *Einbahnstraße*. In questo montaggio, d'altra parte, non si tratta di dipingere una versione verosimile di un mondo, quello della città del XX secolo, bensì, attraverso un'idea ibrida e paradossale di letteratura e filosofia, di adattare i significati delle esperienze che è possibile vivere all'interno della metropoli stessa. Per descrivere l'obiettivo del suo volumetto e indicare una possibile chiave interpretativa dell'opera proustiana Benjamin usa la medesima parola: rovescio. In una lettera a Hofmannsthal cui abbiamo già fatto riferimento scrive che l'oggetto del libro è «cercare di cogliere l'attualità come rovescio dell'eterno nella storia».³² Pochi anni dopo, nel suo *Pariser Tagebuch*, alla data 10 febbraio 1930 appunta: «sono sempre più persuaso che, per comprendere Proust, si debba partire dal fatto che l'oggetto della sua ricerca costituisce le *revers*, *moins du monde que de la vie même*, ossia il rovescio della vita stessa, più che del mondo».³³ In *Einbahnstraße* si tratta di scoprire il rovescio di una città, Parigi, per come l'avevano mappata i surrealisti e Baudelaire prima di loro. Nel 1923 Benjamin aveva pubblicato una traduzione, accompagnata da alcune note di commento, proprio dei *Tableaux parisiens* dell'autore dei *Fleurs du mal*.

La «strada a senso unico» viene a tratti percorsa col passo del *flâneur*. Molte pagine sono debitrice di *Le spleen de Paris* e delle prose baudelairiane pubblicate postume nel 1909 col titolo di *Mon cœur mis à nu*, ad esempio i veri e propri aforismi, che riproducono l'apoditticità ironica e sogghignante di alcune sentenze del poeta francese, come nel caso di *Chincaqlieria*. Poi, quando scrive di rapporti amorosi ed erotici, Benjamin aggiunge un ulteriore astro alla sua costellazione di forme e modelli, come nel brano intitolato *Loggia*:

Geranio. Due che si amano sono attaccati sopra ogni cosa ai loro nomi.

Garofano selvatico. A chi ama, la persona amata appare sempre sola.

Asfodelo. Quando uno è amato, dietro di lui l'abisso del sesso si chiude come quello della famiglia.

Fiore di cactus. Chi ama davvero, è felice se durante un litigio la persona amata è in torto.

Nontiscordardimé. Il ricordo vede la persona amata sempre più rimpicciolita.

Pianta a foglie ornamentali. Se all'unione si frappone un ostacolo, ben presto si presenta la fantasia di una vita in comune senza desiderio negli anni della vecchiaia.³⁴

³¹ *Ivi*, p. 81.

³² BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, cit., p. 1029.

³³ WALTER BENJAMIN, *Diario parigino*, in *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 4, *Scritti 1930-1931*, pp. 66-84, p. 82.

³⁴ BENJAMIN, *Strada a senso unico*, cit., p. 40.

La presenza di Baudelaire, intorno a cui ruoterà poi il *Passagenwerk* (a lui è dedicato il capitolo di appunti e materiali più lungo del lascito benjaminiano), è ancora insidiata da Proust. I titoletti degli aforismi, infatti, richiamano l'affinità tra esseri umani e piante, una sorta di metamorfismo vegetale che compare in diversi luoghi della *Recherche*, e di cui Benjamin aveva potuto leggere nel saggio di Curtius apparso nel 1925 come capitolo di *Französischer Geist im neuen Europa*.³⁵ Così, in generale, nel corso della raccolta alle descrizioni ispirate dalla *flânerie* sono alternati passaggi che raccontano ossessivamente di interni borghesi, a tratti minacciosi a tratti innocui e banali, come quelli dei *Salons* proustiani. Valga per tutti *Appartamento di dieci stanze lussuosamente arredato*, dove compare anche il nume tutelare di Baudelaire, Poe. La forma della strada parigina che Benjamin voleva conferire alla sua opera consente al lettore di scrutare, dal marciapiede immaginario della pagina, al di là delle tende scostate delle case, alternando echi di poesia in prosa ottocentesca, metafore romanzesche e toni giornalistici. Gli interni borghesi sono il rovescio della strada sporca e affollata, la cronaca da salotto è il rovescio della poesia.

3 BERLINO: KRAUS E LA SATIRA

Teoria allegorica del montaggio e metodo del collezionista, dunque, determinano i meccanismi di ibridazione di cui abbiamo fornito alcuni esempi. Si tratta di procedimenti che travalicano lo *spazio urbanizzato* del libro in esame, perché da una parte vi rifluiscono le precedenti prove critiche di Benjamin, dall'altra esso stesso è un prologo alle prove di scrittura successive: non solo il *Passagenwerk* e i saggi sulla letteratura francese, ma anche le altre opere di Benjamin dedicate alle città, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* e *Städtebilder*. La topografia urbana ricostruita dai testi deve molto a Berlino, tanto quanto a Parigi. La contaminazione tra generi e linguaggi, infatti, introduce alcuni ricordi d'infanzia nel tessuto metropolitano in cui si incrociano *réclame*, prosa poetica e reminescenze romanzesche: alcuni brani, come *Kaiserpanorama* e *Ingrandimenti*, troveranno posto anche nel racconto per quadri dell'infanzia berlinese dell'autore. L'ibridazione è, insomma, necessaria ai paradossi di Benjamin. La sua «strada a senso unico» è rivolta verso il futuro, ma questo non significa progresso a tutti i costi. La si può, infatti, percorrere anche a ritroso, ripensando alla propria infanzia, e lasciando che essa sveli promesse attraverso la memoria. Anche in questo caso, naturalmente, l'ispirazione viene a Benjamin da Proust, come ha sostenuto Peter Szondi.³⁶ Ma si tratta di una versione più familiare, di un adattamento prussiano dello scrittore francese. Anche la presenza di Proust, come per Baudelaire, viene temperata da un altro autore.

Berlino sarà in seguito, per Benjamin, innanzitutto la città di Brecht.³⁷ Ma prima ancora del teatro epico, essa è stata lo scenario dei suoi giochi di bambino e, insieme a Vienna, la capitale europea della polemica, di un materialismo eccentrico rispetto a quel-

³⁵ Cfr. ERNST ROBERT CURTIUS, *Marcel Proust*, Milano, Ledizioni, 2009.

³⁶ Cfr. PETER SZONDI, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, in Walter Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 127-151.

³⁷ Per una possibile lettura analogica del teatro epico e di *Einbahnstraße* si veda NICOLAS WHYBROW, *Street Scenes: Benjamin, Brecht and Berlin*, Bristol, Intellect, 2004.

lo marxista. Nei passaggi *tedeschi* è, allora, più evidente un'ispirazione diaristica, ma anche una vis polemica nei confronti della società contemporanea; o, meglio, una strategia discorsiva che oscilla tra la memorialistica anomala e le modalità enunciative di un articolo di giornale. Ma non si tratta di un giornale qualsiasi, perché il riferimento è a una rivista satirica molto nota tra Germania e Austria nel primo Novecento: «Die Fackel», fondata, diretta e animata da Karl Kraus. Lo scrittore austriaco è l'ultimo dei modelli che ci accingiamo, in breve, ad analizzare nel percorrere le vie della commistione che anima *Einbahnstraße*. Benjamin gli dedicò diversi interventi sulla stampa, culminati nel lungo saggio che porta il suo nome e argomenta intorno alle categorie del «demoniaco» e dell'«inumano», apparso in quattro parti, nel marzo 1931, sulla rivista «Frankfurter Zeitung und Handelsblatt». Si può dire che la percezione della surrealtà cittadina nel suo carattere di enigma, da Aragon, Benjamin, Breton, è già tutta in alcuni pietrificanti paesaggi-rebus viennesi o berlinesi degli aforismi di Kraus e delle polemiche lanciate dalla carta stampata, come il seguente:

Nel Berliner Passage non cresce l'erba. Tutto ha l'aria come dopo la fine del mondo, anche se la gente continua a fare dei movimenti. La vita organica si è disseccata e si mette in mostra questo stato. Kastans Panoptikum. Oh, un pomeriggio domenicale là, verso le sei. Una pianola suona per Napoleone III operato di mal della pietra. Un adulto può vedere la gonorrea di un negro. Gli irrevocabilmente ultimi Aztechi. Oleografie. Marchettari dalle mani grasse. Fuori c'è la vita: una birreria con cabaret. La pianola suona: *Emilio sei una pianta*. Qui si fa Dio a macchina.³⁸

Questo aforisma, non a caso, è citato anche nel *Passagenwerk*.³⁹ Kraus «applicava il principio della casualità divagante, dell'impressione dispersa, trasposizione della *flânerie*, in forma d'arte». ⁴⁰ Benjamin fa lo stesso, servendosi delle sue impressioni e dei suoi riferimenti culturali come fossero citazioni da comporre nel modo più sconvolgente, enigmatico possibile. Trasforma lo stesso Kraus in una citazione, parodiando il suo stile nel tentativo di erigergli una statua nel brano *Monumento al combattente*, che comincia così: «Karl Kraus. Nulla di più deprimente dei suoi adepti, nulla di più desolato dei suoi avversari...». ⁴¹ La satira è un ulteriore genere da tenere presente nella lettura di *Einbahnstraße*. Berlino e la società tedesca sono il bersaglio degli strali di Benjamin come lo erano per Kraus. L'ironia pervade, ad esempio, i brani organizzati in «tredici tesi»: l'autore si burla della critica, degli snob, delle tipografie come dei loro detrattori, di chi lamenta con nostalgia la scomparsa di un'epoca felice che non è mai esistita. Naturalmente, come nella migliore tradizione satirica, il riso nasconde un timore. Il modo in cui Benjamin mescola la satira con i riferimenti al marxismo – a cui si era avvicinato in quel periodo tramite la mediazione della sua amante, Asja Lasic, alla quale il libro è dedicato – e osservazioni statistiche tradisce una preoccupazione tragica di fondo. Non è sbagliato pensare a un'urgenza etica, manifestazione dell'idea che un cambiamento radicale non può più

³⁸ KARL KRAUS, *Detti e contraddetti*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1992, p. 351.

³⁹ Cfr. il frammento [R 2, 3] in BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, cit., p. 605.

⁴⁰ Roberto Calasso, *Una muraglia cinese*, in KRAUS, *Detti e contraddetti*, cit., p. 48.

⁴¹ BENJAMIN, *Strada a senso unico*, cit., pp. 42-43.

essere rimandato, se si vuole scongiurare la catastrofe. A questo aspira il brano che chiudeva la prima edizione del libro, *Al planetario*, dove la visione cosmica è indistinguibile dall'utopia politica e dalla critica della cultura. Ricorrono le parole «tecnica» e «proletariato». La frase finale suona così: «Il delirio dell'annientamento è superato dall'essere vivente solo nell'ebbrezza della procreazione». ⁴² Questa sentenza di speranza paradossale fa capire quanto *Einbahnstraße* debba aver contato nella redazione del libro che – non a caso in forma di aforismi – ha tentato di meditare sul mondo reduce dall'apocalisse che Benjamin aveva intravisto. Stiamo parlando di *Minima moralia*.

4 DENKBILDER

I brevi testi che formano *Einbahnstraße*, però, non sono aforismi. Avendo, nei paragrafi precedenti, descritto le strategie dell'ibridazione seguite da Benjamin nella redazione e nell'assemblaggio, vorremmo infine proporre, come anticipato nelle prime righe del saggio, una definizione per questi brani, che abbiamo già rappresentato come rovine, pezzi da collezione, citazioni. Traiamo, da un elenco di appunti che risalgono allo stesso periodo, una parola inedita, che si adatta a definire una tale contaminazione tra romanzo, poesia, montaggio fotografico, *réclame*, prosa d'arte, satira, articolo, diario. *Einbahnstraße* è una raccolta di «Denkbilder».

Il termine «Denkbild» è un neologismo proposto, senza grande fortuna, da Stefan George per colmare una mancanza del vocabolario tedesco che, come equivalente della nostra 'idea', prevede solamente la forma, calcata sulle lingue romanze, di 'Idee'. Letteralmente, il termine significherebbe (e viene, dunque, tradotto) 'immagine di pensiero'. In questo senso lo intese Benjamin. Perciò crediamo che il suo rifiuto della definizione di *aforisma* nasca dalla volontà di concepire e far leggere le sue prose non come prodotti esclusivamente linguistici, ma come piccole illuminazioni letterarie in grado di schiudere i significati allegorici di un manifesto pubblicitario, di una grafica, tanto quanto di un'idea filosofica. L'ibridazione di parole, figure e riflessioni non è una scelta stilistica, ma una necessità espressiva, che costringe a pensare e ad agire. Benjamin approfondirà questa potenzialità della scrittura contaminante e frammentaria nel *Passagenwerk*, dove leggiamo, al frammento [N 2a, 3]:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti. – Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio. Risveglio. ⁴³

Il luogo del risveglio, lo abbiamo detto verificando la presenza di Proust nel testo, è la città. La città è anche il luogo in cui il tempo di cui Benjamin parla nel frammento viene definitivamente spazializzato perché il linguaggio possa agirvi attraverso quelle che

⁴² *Ivi*, p. 72.

⁴³ BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, cit., p. 516.

lui chiama, nella versione originale, «dialektische Bilder». *Einbahnstraße* è, appunto, un mosaico di immagini discontinue, in cui generi, stili, materiali vengono ricombinati in una costellazione che assomigli alla parte più caratteristica di ogni metropoli, quella che la folla e il singolo sono costretti ad attraversare ogni giorno.

Come «attraverso i nomi delle strade la città diventa un cosmo linguistico»,⁴⁴ così il libro, ovvero il linguaggio, riunendo visione e concetto, prende la forma di una città o, nel caso di un piccolo taccuino di appunti, di una strada.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Einbahnstraße di Benjamin*, in «Nuova Corrente», LXXI (1976), pp. 303-309. (Citato a p. 96.)
- *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 233-248. (Citato a p. 97.)
- ADORNO, THEODOR W., ERNST BLOCH et al., *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968. (Citato a p. 90.)
- ARAGON, LOUIS, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1998. (Citato a p. 97.)
- BENJAMIN, WALTER, *Aprondo le casse della mia biblioteca. Discorso sul collezionismo*, Milano, Henry Beyle, 2012. (Citato a p. 93.)
- *Autosegnalazione della tesi di laurea*, in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 131-132. (Citato a p. 92.)
- *Diario parigino*, in *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 4, *Scritti 1930-1931*, pp. 66-84. (Citato a p. 99.)
- *Gesammelte Briefe*, 6 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995-2000. (Citato a p. 92.)
- *I 'passages' di Parigi*, a cura di Rodolf Tiedemann, 2 voll., Torino, Einaudi, 2010. (Citato alle pp. 91, 96, 97, 99, 101-103.)
- *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999. (Citato a p. 92.)
- *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 3, *Scritti 1928-1929*, pp. 201-214. (Citato a p. 96.)
- *Kitsch onirico*, in *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 2, *Scritti 1923-1927*, pp. 379-380. (Citato a p. 95.)
- *Lettere (1913-1940)*, a cura di Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, Torino, Einaudi, 1948. (Citato alle pp. 96, 98.)
- *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000. (Citato a p. 93.)
- *Opere complete*, a cura di Rodolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäusen, 9 voll., Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. 2, *Scritti 1923-1927*. (Citato a p. 91.)
- *Strada a senso unico*, a cura di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi, 2006. (Citato alle pp. 90, 94, 97-99, 101, 102.)

44 Frammento [P 3, 5] in *ivi*, p. 585.

- BLOCH, ERNST, *Eredità del nostro tempo*, Milano, il Saggiatore, 1992. (Citato a p. 90.)
- BRETON, ANDRÉ, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966. (Citato a p. 95.)
- BURGIN, VICTOR, *The City in Pieces*, in *The Actuality of Walter Benjamin*, a cura di Laura Marcus e Lynda Nead, London, Lawrence & Wishart, 1998, pp. 55-71. (Citato a p. 96.)
- COHEN, MARGARET, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993. (Citato a p. 96.)
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Marcel Proust*, Milano, Ledizioni, 2009. (Citato a p. 100.)
- EILAND, HOWARD e MICHAEL W. JENNINGS, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Torino, Einaudi, 2015. (Citato a p. 91.)
- GENTILI, DARIO, *Topografie politiche. Spazio urbano, cittadinanza, confine in Walter Benjamin e Jacques Derrida*, Macerata, Quodlibet, 2009. (Citato a p. 90.)
- GEORGE, STEFAN, *Gesamtausgabe der Werke*, 18 voll., Berlin, Georg Bondi, 1931. (Citato a p. 91.)
- GILLOCH, GRAEME, *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Cambridge, Polity Press, 1996. (Citato a p. 96.)
- GURISATTI, GIOVANNI, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010. (Citato a p. 93.)
- *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Macerata, Quodlibet, 2012. (Citato a p. 93.)
- KRAUS, KARL, *Detti e contraddetti*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1992. (Citato a p. 101.)
- MELE, VINCENZO, *Metropolis. Georg Simmel, Walter Benjamin e la modernità*, Livorno, Belforte, 2011. (Citato a p. 90.)
- SCALZO, DOMENICO, *Con i suoi stessi occhi. Walter Benjamin e la città*, Massa, Transeuropa, 2012. (Citato a p. 96.)
- SONTAG, SUSAN, *Introduction*, in Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings*, Verso, 1997, pp. 7-28. (Citato a p. 95.)
- SZONDI, PETER, *Poetica e filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 92.)
- *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, in Walter Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 127-151. (Citato a p. 100.)
- WHYBROW, NICOLAS, *Street Scenes: Benjamin, Brecht and Berlin*, Bristol, Intellect, 2004. (Citato a p. 100.)
- WIZISLA, ERDMUT, *Walter Benjamin and Bertolt Brecht: The Story of a Friendship*, Yale, Yale University Press, 2009. (Citato a p. 93.)

PAROLE CHIAVE

Benjamin, Surrealismo, Aragon, Baudelaire, Proust, Kraus, Passages, Modernità, Montaggio, Allegoria.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Pier Giovanni Adamo, allievo della Scuola Galileiana di Studi Superiori, è iscritto al corso di laurea magistrale in Filologia moderna dell'Università di Padova, dove ha discusso una tesi dal titolo *Derniers mots. Studio sul "Mon Faust" di Paul Valéry*. Dopo aver trascorso un periodo di ricerca presso l'École Normale Supérieure, è attualmente ospite della Royal Holloway University of London. Come membro di *Ricomporre l'infranto*, ha organizzato presso l'Ateneo padovano un seminario annuale e una tavola rotonda sulla questione dei generi letterari nella contemporaneità. Attualmente lavora sulla definizione di un anti-canone della letteratura italiana del Novecento, che comprenda autori quali Savinio, Landolfi, Malaparte, Flaiano, D'Arrigo, Manganelli, Ortese. Ha dedicato saggi a Deleuze, Joyce, Kafka, Fortini, e scritto articoli sul cinema e l'arte contemporanea, apparsi sulla rivista online *404: file not found*.

pg.adamo93@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PIER GIOVANNI ADAMO, *Un taccuino a forma di strada. Su Einbahnstraße di Walter Benjamin*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 89–105.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

HYBRIDATIONS DU RÉCIT DANS LES ŒUVRES D'ÉRIC REINHARDT

FRANÇOISE CAHEN – *Lycée Maximilien Perret (Alfortville)*

Les romans d'Eric Reinhardt intègrent des types de discours très hétérogènes : mathématiques, économie, médias, poésie s'y invitent. L'écrivain est aussi intéressé par le croisement des différentes disciplines artistiques : danse, architecture, musiques, peinture...

Pour Eric Reinhardt, l'hybridation est un moyen de renouveler les codes du roman, en inventant de nouvelles formes, mais c'est aussi un réalisme nouveau, parce que notre société accumule les langages disparates. Le nombre croissant d'inclusions dans ses six romans révèle les facettes multiples de l'homme contemporain, qui a perdu son unité.

Eric Reinhardt's novels mix up heterogeneous typologies of discourse, embodying in the narrative dimension different sectorial languages, such as mathematics, economy, media, poetry. His literary experience is also deeply concerned with the intersection of different artistic disciplines: dance, architecture, music, visual art.

The paper aims at demonstrating how in E. Reinhardt's works hybridization is a way to renew the tradition of the novel, its codes and languages, creating new forms. Hybridization, however, also represents an effort toward a new realism, insofar as it allows the reproduction of the disparate languages simultaneously crossing the current communication environment. The increasing number of inclusions of various materials in the six novels of E. Reinhardt reveals the multiple aspects of the contemporary mind after the loss of its entirety.

I EXPLORATION DE HORS-CHAMPS LITTÉRAIRES

Pour la « Troisième Scène » de l'Opéra de Paris,¹ espace numérique vierge dédié à la création conçu pour favoriser le croisement des pratiques, le romancier Éric Reinhardt réalise à l'automne 2015 une œuvre hybride, une sorte de poème visuel dans laquelle il associe ses talents à ceux de la danseuse étoile Marie-Agnès Gillot et du compositeur Sébastien Roux. Son attirance pour les autres disciplines artistiques transparaît également dans différentes lectures-spectacles qu'il a réalisées, notamment avec le chanteur Bertrand Belin ou le groupe *Feu ! Chatterton* avec lequel il s'est produit lors du dernier festival d'Avignon. Éditeur d'Art, Éric Reinhardt a beaucoup travaillé avec des artistes de disciplines très diverses : dans l'entretien avec Christine Rousseau qui a eu lieu en 2012 au Centre Pompidou,² l'écrivain parle de l'importance de sa rencontre avec l'architecte Christian de Portzamparc dans la construction de son roman *Cendrillon*. Il évoque l'architecture de l'ambassade de France à Berlin, qui devait être construite sur une parcelle très étroite : l'architecte a eu l'idée de bâtir les murs principaux dans des matières très différentes, claires ou sombres (verre, pierre) et, par leur opposition, ces surfaces contrastées ont donné l'illusion d'agrandir l'espace, parce qu'elles interagissaient entre elles. C'est ainsi qu'Éric Reinhardt a eu l'idée d'utiliser dans son roman quatre lignes narratives reposant sur des personnages *a priori* très dissemblables : un romancier (Éric Reinhardt), un trader (Laurent Dahl), un érotomane (Thierry Trockel), et un terroriste (Patrick Neffel) seront les quatre murs soutenant l'architecture romanesque complexe de *Cendrillon*.

¹ <https://www.operadeparis.fr/3e-scene/je-vous-emmene>.

² http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=3498.

Le chorégraphe Angelin Preljocaj, avec qui Reinhardt a travaillé pour *Médée* ou *Siddharta*, considère surtout l'importance du vide entre les danseurs : cela a amené le romancier à réfléchir davantage à l'importance des espaces dans le récit. Il faut souligner sa collaboration avec le metteur en scène Pascal Rambert, avec qui il a écrit un scénario de film, ou encore avec la photographe Dolorès Marat, qui a réalisé les photos insérées dans son roman *Existence*. Mais Éric Reinhardt convoque volontiers aussi ses références littéraires ou cinématographiques : de *Médée* de Sénèque aux poésies de Mallarmé en passant par *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette, *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov, *Dedalus* de Joyce, *Nadja* de Breton, Lautréamont, Robert Walser, nombreux sont les œuvres et les auteurs tutélares qu'il cite dans ses romans et qui lui inspirent directement certaines pages. Dans *Existence*, le tribut au surréalisme est assez explicite, notamment avec l'extravagant docteur Desnos, un voisin qui vient en aide au personnage principal à la dérive. L'hybridation est donc une composante essentielle de la démarche artistique d'Éric Reinhardt, qui emprunte toujours à d'autres œuvres et très souvent même à d'autres arts une part importante de son inspiration.

Mais ce processus d'hybridation est également très perceptible à travers l'inclusion de types de discours très hétéroclites dans ses récits. Certains de ces discours sont même considérés a priori comme antilittéraires, dans toutes les œuvres d'Éric Reinhardt, comme les passages relevant des mathématiques. Ainsi, dans *Existence*, le héros démontre que racine de 2 ne peut être égale à p sur q. Le personnage savoure joyeusement la beauté de cette démonstration euclidienne, intégralement transcrite sur une page entière : « cette démonstration est un sonnet, un pur chef d'œuvre de prosodie mathématique, un régal culinaire pour l'esprit ».³ Certes son esprit est dérangé, mais cette idée de poésie des mathématiques est récurrente dans l'œuvre d'Éric Reinhardt. Une allusion à cette même règle mathématique est faite dans *Cendrillon*, au début du roman : « le chiffre premier n'est divisible que par lui-même et par un ».⁴ Et cette particularité fascine apparemment le narrateur qui trouve à sa voisine la même réserve aristocratique qu'un nombre premier. Dans *Le Moral des ménages*, Manuel Carsen, lycéen, démontre que « le cercle circonscrit au triangle $\alpha\beta\gamma$ passe par I et B' »,⁵ démonstration qui se superpose à une séance de masturbation où le triangle devient le sexe de la femme. Ces trois romans exploitent de façon satirique ou poétique des postulats, des formules mathématiques, ce qui permet au romancier d'enrichir le tissu du discours romanesque.

Éric Reinhardt inclut aussi des discours socio-économiques très fréquemment dans ses romans. Dans *Le Moral des ménages*, il reprend les données issues d'un article d'une certaine Barbara Fuller, au sujet de l'enquête annuelle portant sur le moral des ménages. Il intègre à son récit les pourcentages : « Alors même que leur pouvoir d'achat avait progressé de 1.7% (au lieu de 0.2% l'année précédente), ils avaient accru leur taux d'épargne de 16.4% (contre 15.2% l'année précédente) ».⁶ Éric Reinhardt reprend aussi dans ce roman neuf questions de l'enquête INSEE, assorties de leurs propositions de réponses, ce qui s'étend sur plus d'une page

3 ÉRIC REINHARDT, *Existence*, Paris, Stock, 2004, pp. 175-176.

4 ÉRIC REINHARDT, *Cendrillon*, Paris, Librairie générale française, 2008, p. 13.

5 ÉRIC REINHARDT, *Le Moral des Ménages*, Paris, Librairie générale française, 2003, p. 147.

6 *Ivi*, p. 62.

Quelle est votre situation financière actuelle : vous arrivez à mettre pas mal d'argent de côté ; vous arrivez à mettre un peu d'argent de côté ; vous bouclez juste votre budget ; vous tirez un peu sur vos réserves ; vous êtes en train de vous endetter ; ne sait pas .⁷

La prosodie sèche et mécanique du questionnaire, dépourvue de points d'interrogation, avec son rythme répétitif et lancinant, contribue à la dépersonnalisation de la mère du narrateur dont la psychologie est identifiée au contenu de cette enquête : « grille de lecture du moral de ma mère, cette République aride qui préside à sa vie ».⁸ Éric Reinhardt parodie ensuite ce sondage et construit le sien, bien plus fantaisiste : « l'indicateur du moral des jouisseurs ». Le romancier s'empare donc du discours sociologique brut pour en faire un support romanesque original. Dans *Cendrillon*, d'une façon comparable, le double de l'écrivain imagine la confection d'un sondage au sujet de l'automne, contactant même un institut qui lui fournit un devis.⁹ Il détourne là encore le discours statistique à des fins poétiques.

Dans *Cendrillon* encore, le trader David Pinkus se livre à une réelle leçon de trading d'une vingtaine de pages, qui est d'ailleurs utilisée parfois dans certaines écoles de commerce.¹⁰ Autre annexion : un jeu sur la typographie. Les capitales d'imprimerie et les italiques permettent d'afficher l'énormité littérale des propos.

Les futures ? C'est un autre produit dérivé. C'est un ÉNORME produit dérivé. C'est le PREMIER produit dérivé. C'est le plus GROS produit dérivé. C'est absolument GIGANTESQUE le marché des futures ? LA MOITIÉ DU MONDE TOURNE EN FUTURES ! Ce sont des marchés de transaction à terme : on réalise des transactions qui ne se règlent qu'à une certaine date, *Par exemple QUARTERLY, tous les trimestres.*¹¹

L'effet sur le lecteur d'une telle leçon de *trading* peut être différent, selon ses dispositions et ses attentes. Pour celui qui cherche à comprendre les logiques financières des traders, toutes les notions essentielles, les définitions clés, de la plus élémentaire à la plus complexe, sont expliquées, de façon simple, le romancier interpellant régulièrement des « amis littéraires » imaginaires pour qu'ils le suivent dans ses raisonnements. Ces apostrophes phatiques qui ponctuent le récit sont d'ailleurs comiques et entretiennent une forme de connivence malicieuse entre l'écrivain et le lecteur. L'auteur tient là volontairement un discours pédagogique : Éric Reinhardt se présente comme un passeur, entre le monde économique et le monde littéraire ou la société en général, qui conduit donc une entreprise de vulgarisation. Pour d'autres lecteurs, c'est un effet de saturation qui est atteint dans ce passage : il est en effet très long, il s'y produit un effet d'accumulation de définitions, et les lettres majuscules, les exclamations exaltées, la sueur grotesque du

⁷ *Ivi*, p. 75.

⁸ *Ivi*, p. 76.

⁹ REINHARDT, *Cendrillon*, cit., p. 282.

¹⁰ L'auteur a reçu des témoignages d'enseignants en école de commerce dont il a fait part dans un entretien avec ses lecteurs, dimanche 1er juillet 2012, à 11h00 à la Librairie L'Autre Rive, à Toulouse.

¹¹ REINHARDT, *Cendrillon*, cit., p. 314.

personnage de trader, ses logiques financières absurdes peuvent constituer la démonstration qu'il s'agit là d'un monde excessif et insupportable. Il nous semble que les deux effets possibles de cette leçon, absolument contradictoires, entre pédagogie et saturation, entre volonté de compréhension et rejet, sont vraiment, par leur ambiguïté même, extrêmement intéressants. Pour Éric Reinhardt, en effet, il n'y a jamais un seul sens possible à donner à son discours : le romancier cultive volontairement une ambivalence qui est à l'image de la complexité de la société contemporaine. La « logique culbutée » des traders est à la fois fascinante et scandaleuse.

2 INCLUSION DE DISCOURS MÉDIATIQUES

Le discours des médias est aussi inclus dans les œuvres du romancier, surtout dans *Cendrillon*. On y retrouve la transcription intégrale d'extraits d'émissions réelles. Pour colmater la blessure narcissique d'une mauvaise critique concernant l'un de ses romans précédents, *Le Moral des ménages*, dans une émission littéraire de France Culture, Éric Reinhardt retranscrit fidèlement tout le débat collectif qui porte sur son roman, jusqu'au moindre balbutiement.¹² y sont ainsi mises en valeur la pauvreté du vocabulaire des journalistes littéraires, leur cruauté suffisante, la médiocrité de leur phrasé, leur prétention injustifiée. En s'en prenant à eux, l'écrivain court un risque : celui d'être davantage rejeté par les critiques, mais en exhibant sa propre vulnérabilité il démontre aussi comment l'écrivain peut être concrètement anéanti par des réactions hostiles, prononcées sur un ton badin. Patrick Neftel, le personnage le plus détruit par la société dans *Cendrillon*, se révolte contre les émissions de télévision qu'il regarde, et qui sont aussi retranscrites en partie. Les noms des invités vedettes des talk-shows évoqués ne sont pas cités, et l'œuvre se transforme alors en roman à clés, comme c'est le cas p. 388 où l'on croit reconnaître Jean-Pierre Coffe.

3 L'EXPLOSION DES DIALOGUES PAR LE NET

Les SMS, les listes d'éléments de recherche sur Google, les mails sont aussi de nouveaux types de discours, avec leur rythme, leur prosodie, qui sont intégrés dans les romans d'Éric Reinhardt. Même les messages d'amour de Victoria, dans *Le Système Victoria*,¹³ sont envoyés à son amant David dans un fichier pré-formaté, intitulé « compte-rendu de réunion » : le mail, nouvelle forme du « billet doux », s'adapte au langage amoureux. À l'ère du capitalisme mondialisé, il est ici déformé par l'univers du travail. L'auteur se saisit de différents usages d'internet pour renouveler l'art du dialogue romanesque, au moins à deux reprises : dans une scène du *Système Victoria* et dans un chapitre de *L'Amour et les forêts*.¹⁴ Le romancier y joue de façon originale avec les situations d'énonciation nouvelles créées par internet qui démultiplient nos façons de communiquer, explosent les conventions ou créent une saturation, dialogues en forme de mille-feuille énonciatif uti-

¹² *Ivi*, pp. 265-272.

¹³ ÉRIC REINHARDT, *Le Système Victoria*, Paris, Stock, 2011.

¹⁴ ÉRIC REINHARDT, *L'Amour et les forêts*, Paris, Gallimard, 2014.

lisables à des fins tragiques – pour suggérer l'éclatement de l'individu d'aujourd'hui – ou bien comiques – ou bien les deux à la fois.

Dans *Le Système Victoria*,¹⁵ alors qu'il est au restaurant à La Défense avec Dominique, un collègue de travail qui lui raconte ses déboires sentimentaux (assez burlesques), David Kolski, tout en répondant à la serveuse qui vient poser les plats, doit faire face à des SMS désespérés de sa femme Sylvie, fragile psychologiquement, perdue dans un supermarché, alors qu'en même temps, il lit stupéfait les mails de sa maîtresse Victoria qui est alors en déplacement professionnel à Hô Chi Minh-Ville : elle se fait masser par un jeune éphèbe et lui décrit ses émois érotiques. La situation d'énonciation telle qu'elle est présentée dans ce dialogue mondialisé est donc à quatre niveaux, puisque David doit communiquer avec quatre personnes qui évoluent dans des univers différents, dans des niveaux de réalité distincts. À cela se superpose son propre discours intérieur. La multiplication des strates énonciatives qui correspondent aussi à des strates sociales différentes crée un effet à la fois comique et tragique.

La majeure partie du deuxième chapitre de *L'Amour et les forêts* est consacrée à la transcription d'un *chat* sur Meetic, au cours duquel l'héroïne, Bénédicte Ombredanne, rencontre « Playmobil 677 » qui deviendra son amant, tout en répondant simultanément à un assez grand nombre d'individus peu délicats. L'auteur s'est réellement inscrit sur Meetic sous un nom d'emprunt féminin et a retranscrit dans son roman une partie des véritables conversations tirées de cette expérience, importées dans sa fiction. La poursuite en parallèle de ces multiples dialogues – du plus rustre au plus délicat – crée une forme de comique assez inédite, ping-pong verbal virtuose face à de multiples partenaires. La rencontre amoureuse de l'héritière des héroïnes du XIX^e siècle, déplacée sur internet, fait émerger les sentiments les plus nobles au milieu du prosaïsme le plus cru.

4 L'ANGLAIS DU POUVOIR ET DU PORNO

Dans *Elisabeth ou l'équité*,¹⁶ Éric Reinhardt introduit dans son texte la langue anglaise du directeur du fonds de pension américain et des scènes entières (sur-titrées au théâtre, traduites en fin de livre) utilisent cette langue étrangère qui est celle du pouvoir. On y perçoit donc, surtout sur scène, les maladresses des personnages français qui la maîtrisent mal. Dans *Cendrillon*, tout comme dans *Le Système Victoria*, la langue anglaise est également incluse : c'est la langue de la mondialisation, et comment un roman français qui a des ambitions réalistes pourrait-il l'ignorer ? Thierry Trockel, amateur de sites pornographiques, a des conversations virtuelles sur des sites d'échanges d'images personnelles. L'usage d'un anglais assez pauvre y montre une sorte de mondialisation populaire du sexe : « *Very sexy lady. Love to see more. Does she smoke? Love to see some pics of her smoking* ». ¹⁷ L'intégration au roman d'une dimension pornographique, qu'on retrouve dans *Le Système Victoria* sous une forme plus distinguée, peut avoir un lien avec l'esthétique du « porno chic » développée par exemple dans la publicité, qui est une composante de notre société contemporaine.

¹⁵ REINHARDT, *Le Système Victoria*, cit., p. 320.

¹⁶ ÉRIC REINHARDT, *Elisabeth ou l'Équité*, Paris, Stock, 2013.

¹⁷ REINHARDT, *Cendrillon*, cit., p. 564.

Tous ces exemples, qu'on pourrait multiplier, montrent le désir d'agréger au domaine littéraire, pour le renouveler, des éléments de langage qui lui sont extérieurs ou qui sont même considérés comme antilittéraires, mais cette technique d'inclusion de discours hétérogènes est à l'image du monde qu'elle veut décrire : un monde lui-même divisé et hétéroclite, un monde omnivore qui veut englober toujours plus de contenus multiples. La forme romanesque, omnivore par essence, est particulièrement adaptée à la description de cette globalisation. On peut aussi rattacher ce procédé à un mouvement plus général de la littérature contemporaine, dont il serait le prolongement, celui de l'éclatement des genres au XX^e siècle, tels que l'ont mis en lumière Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat à travers leur ouvrage collectif sur l'éclatement des genres.¹⁸

5 PUZZLES INTERTEXTUELS

D'autre part, Éric Reinhardt inclut toujours dans son œuvre énormément de références littéraires, qui montrent que si la société impose au romancier d'intégrer dans la littérature de nouvelles formes de discours (l'anglais, l'économie, la pornographie, etc.), il essaie aussi à travers ses romans de transfuser dans la société un patrimoine littéraire. Ces inclusions sont parfois explicites, comme quand Patrick Neftel, l'apprenti terroriste de *Cendrillon*, tague du Mallarmé sur les murs. « Gymnase : SOUCIEUX. Collège : EXPIATOIRE ET PUBÈRE. Crèche : MUET. Gendarmerie : RIRE ».¹⁹ Ces menus délits scripturaux constituent une métaphore assez claire du rôle du romancier, qui cherche à imposer sa poésie inattendue dans la société à la manière d'un terroriste amateur. On trouve également dans *Cendrillon* l'inclusion de « Spleen » de Baudelaire et de tout un poème de Nietzsche,²⁰ mais pas du tout pour en faire l'éloge. Les deux textes qui présentent l'automne comme un phénomène déprimant sont critiqués par l'auteur, et d'ailleurs leur disposition est volontairement dévalorisante. Au lieu de respecter chaque vers, l'auteur répète, de façon volontairement inélégante « [À la ligne] », comme pour désacraliser la forme versifiée. Le geste insolent de l'écrivain consiste donc à faire de la poésie avec ce qui n'en est pas et de dépoétiser au contraire ce qui est *a priori* considéré comme poétique.

Dans d'autres circonstances, les allusions littéraires intertextuelles sont implicites. Ainsi, Laurent Dahl veut se faire établir un faux passeport au nom de Simon Tanner, dès la deuxième ligne de *Cendrillon*, et c'est une façon discrète pour l'auteur de placer son roman sous le patronage de Robert Walser,²¹ un écrivain qu'il affectionne particulièrement, comme il l'a écrit dans un article des *Inrockuptibles*.²² Éric Reinhardt convoque à l'intérieur de chacune de ses œuvres de nombreuses références littéraires tutélaires, qui le placent par exemple sous l'égide de Joyce, Breton, Mallarmé, Nerval, Boulgakov, pour les auteurs les plus fréquemment cités. Dans son dernier roman, *L'Amour et les forêts*,

¹⁸ MARC DAMBRE e MONIQUE GOSSELIN-NOAT, *L'éclatement des genres au XX^{ème} siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

¹⁹ REINHARDT, *Cendrillon*, cit., p. 385.

²⁰ *Ivi*, pp. 349-350.

²¹ ROBERT WALSER, *Les Enfants Tanner*, Paris, Gallimard, 1992.

²² ÉRIC REINHARDT, *Tout Robert Walser*, in « Les Inrockuptibles », juillet 2013, p. 93.

souvent décrit par les journalistes comme une réécriture de *Madame Bovary* (alors que l'auteur s'en défend), Éric Reinhardt va encore plus loin dans l'inclusion de références littéraires. Bénédicte Ombredanne, le personnage principal, est tellement imprégnée de ses propres lectures, qu'elle est littéralement connectée au XIX^e siècle, et assimilée dans le roman à d'autres héroïnes. Dans le chapitre 5, une sorte de coma littéraire résultant de l'absorption suicidaire de « 12 grains roses » de Xanax la propulse brusquement dans une nouvelle de Villiers de L'Isle-Adam entièrement retranscrite sur 14 pages dans le roman : seul le nom du personnage a été transformé. Aucun préambule ne prépare le lecteur à tomber tout à coup dans cette nouvelle, dont l'inclusion – expliquée *a posteriori* au lecteur – a été inspirée à Éric Reinhardt par la fréquentation de l'art contemporain, où cette technique est un procédé artistique fréquent et assumé. La déception amoureuse de jeunesse qu'a vécue Bénédicte fait penser à l'héroïne d'*Une Vie* de Maupassant, car elle découvre, encore étudiante, que son premier mari, d'une nature volage, est en réalité plus intéressé par son héritage et ses terres que par elle. Son agonie est proche de celle de *La Dame aux Camélias* :

Marguerite a encore la conscience de ce qui se passe autour d'elle, et elle souffre du corps, de l'esprit et du cœur. De grosses larmes coulent sur ses joues, si amaigries et si pâles que vous ne reconnaîtriez plus le visage de celle que vous aimiez tant, si vous pouviez la voir. Elle m'a fait promettre de vous écrire quand elle ne pourrait plus, et j'écris devant elle. Elle porte les yeux de mon côté, mais elle ne me voit pas, son regard est déjà voilé par la mort prochaine ; cependant elle sourit, et toute sa pensée, toute son âme sont à vous, j'en suis sûre.²³

Éric Reinhardt en a adapté un paragraphe, toujours avec cette même technique de l'inclusion :

Bénédicte avait conscience de ce qui se passait autour d'elle, elle souffrait du corps, de l'esprit et du cœur. De grosses larmes coulaient parfois sur ses joues, si pâles et si creusées qu'on avait du mal à reconnaître ce visage que nous aimions tant. Elle portait les yeux de mon côté mais elle ne me voyait pas, son regard était déjà voilé par la mort prochaine. Cependant, elle me souriait.²⁴

Plus largement, il me semble que *L'Amour et les forêts* serait davantage à relier à l'esthétique symboliste de la fin du XIX^e siècle, comme les références appuyées à Villiers de L'Isle-Adam le laissent penser : sa nouvelle « L'agrément inattendu » est citée dans l'épigraphe, puis évoquée et commentée par l'héroïne dans le roman même, alors que le texte de « L'inconnue » est intégralement retranscrit. D'ailleurs, Villiers est aussi l'auteur d'une pièce de théâtre, *La Révolte*, racontant justement la fugue brève d'une femme mariée qui essaie de fuir un mariage de convenance puis retourne auprès de son mari au bout de quatre heures seulement, quand elle s'aperçoit qu'elle n'aura pas la force d'accomplir son rêve de vie intense et indépendante.

23 ALEXANDRE DUMAS, *La Dame aux Camélias*, Paris, Gallimard, 1975, p. 242.

24 REINHARDT, *L'Amour et les forêts*, cit., p. 342.

6 HYBRIDATIONS DU MONDE CONTEMPORAIN

L'éclatement de l'homme contemporain, dans les œuvres d'Éric Reinhardt, est ainsi traduit par toutes sortes d'agréations, d'accumulations : croisements complexes de fils narratifs, superpositions énonciatives dans les dialogues, inclusions de discours hétérogènes. La forme même de ses romans s'adapte à la complexité du monde actuel, tout autant qu'elle les inscrit dans l'épaisseur d'une tradition romanesque et culturelle très riche. Il est clair que pour cet écrivain, l'hybridation est un moyen de renouveler les codes du roman, d'inventer de nouvelles formes, mais c'est aussi un nouveau réalisme, car c'est le propre de notre époque d'accumuler les langages disparates. La multiplication des inclusions dans les six romans d'Éric Reinhardt fait apparaître un homme contemporain menacé par la perte de son unité.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- DAMBRE, MARC et MONIQUE GOSSELIN-NOAT, *L'éclatement des genres au XX^{ème} siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001. (Citato a p. 112.)
- DUMAS, ALEXANDRE, *La Dame aux Camélias*, Paris, Gallimard, 1975. (Citato a p. 113.)
- REINHARDT, ÉRIC, *Cendrillon*, Paris, Librairie générale française, 2008. (Citato alle pp. 108–112.)
- *Élisabeth ou l'Équité*, Paris, Stock, 2013. (Citato a p. 111.)
- *Existence*, Paris, Stock, 2004. (Citato a p. 108.)
- *L'Amour et les forêts*, Paris, Gallimard, 2014. (Citato alle pp. 110, 113.)
- *Le Moral des Ménages*, Paris, Librairie générale française, 2003. (Citato alle pp. 108, 109.)
- *Le Système Victoria*, Paris, Stock, 2011. (Citato alle pp. 110, 111.)
- *Tout Robert Walser*, in « Les Inrockuptibles », juillet 2013, p. 93. (Citato a p. 112.)
- WALSER, ROBERT, *Les Enfants Tanner*, Paris, Gallimard, 1992. (Citato a p. 112.)

PAROLE CHIAVE

Hybridation, économie, inclusion, Éric Reinhardt, Réalisme.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Professeuse agrégée de lettres modernes, formatrice académique à Créteil, enseigne en lycée. Auteure de diverses publications sur les œuvres d'Éric Reinhardt et de Jean-Charles Massera, elle a également écrit de nombreux articles pédagogiques concernant l'enseignement des lettres.

francoisecahen@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FRANÇOISE CAHEN, *Hybridations du récit dans les œuvres d'Éric Reinhardt*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 107–115.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

ANDREJ BELYJ, *SINFONIA (2-A, LA DRAMMATICA)*. E IL TEMPO SCORREVA SENZA SOSTA...

GIUSEPPINA GIULIANO – *Università di Salerno*

Andrej Belyj (1913-1914), esordisce nel 1902 con un'opera che inaugura in Russia il genere letterario della *sinfonia*. Nell'introduzione a *Sinfonia (2-a, la drammatica)* Belyj spiega che l'opera «ha tre significati: uno musicale, uno satirico e uno ideologico-simbolico».

Dal «significato musicale», che porta l'autore a «dividere la sinfonia in parti, le parti in frammenti e i frammenti in versi (frasi musicali)», nasce il genere misto di prosa e poesia di cui Belyj si serve per enfatizzare il contenuto mistico, satirico e grottesco dell'opera, che caratterizzerà poi anche *Pietroburgo*.

Nella *Seconda sinfonia* Belyj prende di mira i gruppi di mistici che andavano formandosi all'inizio del Novecento a Mosca e Pietroburgo, citando esplicitamente o raffigurando velatamente personaggi reali del mondo della letteratura, dell'arte e della filosofia, come Vladimir Solov'ev (1853-1900), Dmitrij Merežkovskij (1865-1941) e altri.

Motivi strettamente autobiografici vengono così presentati sotto forma di immagini grottesche e iperboliche, alternate a momenti di estremo lirismo. Al «significato musicale» è legata anche la particolare scansione del tempo in cui si dispiega la trama dell'opera, che inizia con il lento trascorrere di un'intera giornata e accelera poi nel passare dei mesi e delle stagioni per ritornare, ciclicamente e *drammaticamente*, al punto di partenza. Questo procedimento artistico è ben sintetizzato in uno dei leitmotiv dell'opera: «E il tempo scorreva senza sosta, e nello scorrere del tempo si rifletteva l'Eternità brumosa».

Il leitmotiv ripreso nel titolo dell'articolo è tratto dall'opera di esordio di Andrej Belyj *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)* 'Sinfonia (2-a, la drammatica)', del 1902. Esso ben sintetizza il contrasto tra scansione puntuale del tempo ed eternità senza confini che costituisce la caratteristica principale del genere, la *sinfonia* appunto, che Belyj introduce nella letteratura russa del primo Novecento.¹

Andrei Bely (1880-1934), poet, novelist, theorist and literary critic of the Russian Symbolist movement, author of the famous novel in rhythmic prose *Petersburg* (1913-1914), made his literary debut in 1902 with a work introducing in Russia a new literary genre, the *symphony*. In the introduction to *The Dramatic Symphony*, Bely explains that the work «has three meanings: a musical meaning, a satirical meaning, and a symbolic ideological meaning».

The «musical meaning» inspires the author in splitting the *Symphony* «into parts, the parts into fragments, and the fragments into verses (musical phrases)», thus creating a new literary genre, which combines prose and poetry, and emphasizes the mystic, satirical and grotesque content of the work. This mix of prose and poetry is also typical of the novel *Petersburg*. In the *Dramatic Symphony* Bely was targeting groups of mystics operating in the early 1900's in Moscow and Saint Petersburg. He openly mentions or covertly alludes to actual protagonists of the literary, artistic and philosophical Russian society: Vladimir Solovyov (1853-1900), Dmitry Merezhkovsky (1865-1941) and others.

Strictly autobiographical themes are presented in form of grotesque and hyperbolic images, alternating with moments of great lyrical tension. The «musical meaning» is also linked to the particular conception of time through which the plot of Bely's *Symphony* is developed. At the beginning, a whole day passes by very slowly; then time speeds up and the plot goes through several months and seasons. At the end of the work we are back to where we started, like in a *dramatic cycle*. This method is well summarized in one of the leitmotivs of the work: «And the time flowed without stopping, and the passage of time reflected the Eternity misty».

¹ Alla *Drammatica* seguiranno *Severnaja simfonija (1-ja, geroičeskaja)*, 'Sinfonia nordica (1-a, l'eroica)', 1904; *Vozvrat. III simfonija*, 'Il ritorno. III sinfonia', 1905; e *Kubok metelej. Četvertaja simfonija*, 'Il calice delle tormenti. Quarta sinfonia', 1908. In generale sulla storia della stesura di queste quattro opere, sul loro contenuto e sul significato e l'importanza del *simfonismo* nella poetica di Andrej Belyj cfr. TAMARA JUR'EVNA CHMEL'NICKAJA, *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Simfonija*, in Andrej

La sinfonia letteraria creata da Belyj, misto di prosa e poesia, è un prodotto dell'epoca della sintesi delle arti, a cavallo tra XIX e XX secolo, quando si diffondono in Russia le *sinfonie cromatiche* del compositore moscovita Aleksandr Skrjabin e le *sonate pittoriche* dell'artista lituano Mikalojus Čiurlionis. Belyj scrive sotto l'influenza della musica di Edvard Grieg, della pittura di Arnold Böcklin, della poesia dei simbolisti russi Valerij Brjusov e Konstantin Bal'mont, ma anche della pittura dei preraffaelliti, delle fiabe di Andersen, delle ballate romantiche tedesche, dei drammi di Ibsen, della poesia di Maurice Maeterlink.

Più recentemente si è ipotizzato che Belyj potesse conoscere i versi di Théophile Gautier della *Symphonie en blanc majeur* (1852), o *Symphony in Yellow* (1889) di Oscar Wilde, così come le sinfonie pittoriche di James Whistler degli anni Sessanta dell'Ottocento o il quadro *Symphonie en Rouge et Or* (1895) dell'impressionista francese Jean Béraud. Da queste opere il poeta potrebbe aver dunque tratto la denominazione del nuovo genere, la cui paternità gli è stata a lungo attribuita.² Altro precedente letterario sarebbero potute essere, secondo Nina Kautschischwili, le *Sinfonie* del filosofo ucraino Grigorij Savič Skovoroda (1722-1794).³

Ad attirare Belyj verso la musica sono esperienze personali, come l'influenza della madre, appassionata pianista, e la lettura delle opere di Schopenhauer e Nietzsche.

Dallo studio del pensiero dei due filosofi nasce, infatti, il famoso saggio *Formy iskusstva* ('Le forme dell'arte', 1902), coevo alla *Seconda sinfonia*, in cui Belyj afferma che la musica è la più elevata tra le arti perché, sviluppandosi più nel tempo che nello spazio, è capace di superare limiti e confini di entrambi.⁴

L'attenzione per le *forme dell'arte* è del resto peculiarità della produzione letteraria di Belyj, sia in poesia che in prosa, e dell'intero movimento simbolista perché, secondo quanto afferma Belyj stesso, «la forma è il contenuto».⁵ Forma e contenuto si identificano, si contengono a vicenda:

Belyj, *Problemy tvorčestva*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1988, pp. 103-130; ALEKSANDR VASIL'EVič LAVROV, *U istokov tvorčestva Andreja Belogo* («*Simfonii*»), in Andrej Belyj, *Simfonii*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura. Leningradskoe otdelenie, 1991, pp. 5-34 (riedito recentemente: ALEKSANDR VASIL'EVič LAVROV, *U istokov tvorčestva Andreja Belogo* («*Simfonii*»), in Andrej Belyj, *Simfonii*, Moskva, Dmitrij Sečin, 2014, pp. 382-412). Sebbene fosse stata scritta prima della *Drammatica*, la *Sinfonia nordica* vede la luce solo due anni dopo, perché ritenuta da Belyj, e dalla famiglia dell'amico Sergej Solov'ev, un esercizio giovanile in cui lo stile dell'autore non si era ancora sviluppato appieno. La *Prima sinfonia* è anche l'unica parzialmente disponibile in traduzione italiana (cfr. ANDREJ BELYJ, *Sinfonia nordica*, in *Russia. Letteratura, arte, storia*, a cura di Ettore Lo Gatto, trad. da Angelo Maria Ripellino, Roma, De Carlo, 1945, pp. 57-72).

2 MONIKA SPIVAK e MICHAİL ODESSKIJ, «*Simfonii*» Andreja Belogo. *K voprosu o genezise zaglavija*, in *Narubeže dvuch stoletij. Sbornik v čest' 60-letija Aleksandra Vasil'eviča Lavrova*, a cura di Vsevolod Bagno et al., Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009, pp. 662-676.

3 NINA KAUTSCHISCHWILI, *La «2a Sinfonia» di Andrej Belyj. Problemi di metodologia e interpretazione*, in «Linguistica e Filologia», XIV (2002), pp. 213-234, a p. 220.

4 Cfr. ANDREJ BELYJ, *Formy iskusstva*, in *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva, Kul'turnaja revoljucija-Respublika, 2010, pp. 122-140 (trad. it.: ANDREJ BELYJ, *Le forme dell'arte*, in *Il colore della parola*, a cura di Rossana Platone, Napoli, Guida, 1986, pp. 155-196).

5 ANDREJ BELYJ, *Emblematika smysla*, in *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva, Kul'turnaja revoljucija-Respublika, 2010, pp. 57-119, a p. 114 (trad. it.: ANDREJ BELYJ, *L'emblematica del senso*, in *Saggi sul simbolismo*, a cura di Angela Dioletta Siclari, Parma, Zara, 1987, pp. 57-142, a p. 137).

«La forma è data nel contenuto», «il contenuto è dato nella forma» – ecco i giudizi estetici basilari che determinano il simbolo nell'arte». ⁶

Particolarità delle sinfonie è lo schema musicale con cui sono costruite. Scritte in prosa, divise in parti, basano la propria struttura su «frasi musicali» legate mediante la ripetizione di *leitmotive* che si intrecciano così strettamente da formare un vero e proprio contrappunto. Sentiamo nelle sinfonie di Belyj melodie/narrazioni che si armonizzano in maniera tale da rendere a volte difficile a chi legge distinguere le une dalle altre. Questo era il preludio della forma in cui Belyj avrebbe scritto anni dopo *Peterburg*,⁷ uno dei primi romanzi sperimentali del XX secolo.

Ogni frase musicale inizia, si interrompe, si intreccia alle altre e poi ritorna da sola, ed è riconoscibile non solo grazie alla linea narrativa che porta avanti (il percorso compiuto da un singolo personaggio, la descrizione di un luogo, la digressione ora lirica ora ironica dell'autore), ma anche per il suo aspetto ritmico e sonoro, preminente in tutta la produzione letteraria di Belyj. Il fraseggio nelle sinfonie letterarie è messo in risalto da insiemi di parole allitteranti, assonanti e consonanti che seguono un ritmo ben preciso.⁸

Modello di questi frammenti musicali in prosa ritmica di varia lunghezza, nella *Prima* e *Seconda sinfonia* anche numerati,⁹ è per stessa ammissione di Belyj *Also sprach Zarathustra*, che il giovane poeta legge inizialmente in russo e, nel giugno del 1902, in originale tedesco.¹⁰

6 BELYJ, *Emblematika smysla*, cit., p. 114 (trad. it., cit., p. 137).

7 *Peterburg*, il capolavoro di Andrej Belyj pubblicato a puntate tra il 1913 e il 1914 sull'almanacco «Sirin» e poi in versione integrale nel 1916 (Petrograd, Tipografija M. M. Stasjuleviča), viene rielaborato, ridotto dall'autore e ripubblicato nel 1922 (Berlino, Epocha). Da questa seconda versione Angelo Maria Ripellino ha realizzato nel 1961 una storica traduzione per Einaudi (introdotta da un suo saggio intenso ed esaustivo), di recente riedita presso Adelphi (Andrej Belyj, *Pietroburgo*, Milano, Adelphi, 2014).

8 Cfr. JURIJ BORISOVIČ ORLICKIJ, *Ritmičeskaja struktura simfonij Andreja Belogo: u istokov reformy rus-skoj prozaičeskoj strofiki*, in *Andrej Belyj v izmenjajuščemsja mire*, a cura di Monika Spivak et al., Moskva, Nauka, 2008, pp. 286-298; GERALD JANECEK, *Rhythm in prose: The special case of Belyj*, in *Andrej Belyj. A critical review*, a cura di Gerald Janecek, Lexington, University Press of Kentucky, 1978, pp. 86-102.

9 La *Prima* e la *Seconda sinfonia* sono divise in quattro parti, ogni parte è divisa in paragrafi (quelli che Belyj definisce «frammenti», senza numero né titolo) composti da «versi», detti anche «frasi musicali», contrassegnati da numeri arabi; ogni verso può contenere una o più proposizioni. La *Terza sinfonia* è divisa in tre parti, ognuna divisa in paragrafi evidenziati da numeri romani, ogni paragrafo è diviso in sottoparagrafi; la *Quarta sinfonia* è divisa in quattro parti, ognuna munita di titolo; ogni parte è divisa in paragrafi anch'essi contrassegnati da titoli. Alle quattro opere va aggiunta la *Predsimfonia*, 'Presinfonia', il primo esperimento, rimasto incompiuto, fatto da Belyj in questo genere letterario. Il testo manoscritto giunto fino a noi è stato pubblicato per la prima volta in ALEKSANDR VASIL'EVič LAVROV, *Junošeskaja chudožestvennaja proza Andreja Belogo*, in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija. Ežegodnik 1980*, a cura di Dmitrij Lichačev, Leningrad, Nauka, 1981, pp. 107-150 (il testo della *Presinfonia* è da p. 126 a p. 137). Il titolo è di invenzione del curatore. L'opera è divisa in paragrafi contrassegnati da numeri romani con, tra parentesi, didascalie (in italiano) come «preludio», «andante», «allegro furioso», «andante doloroso lirico» etc. I paragrafi sono a loro volta divisi in righe numerate. Di qui in poi, il testo di riferimento per tutte le sinfonie sarà ANDREJ BELYJ, *Simfonii*, Moskva, Dmitrij Seč'in, 2014.

10 A proposito della diretta influenza della prosa di Nietzsche sulle *Sinfonie* cfr. LENA SILARD, *O vlijaniiu ritmiki F. Niče na ritmiku prozy A. Belogo. «Tak govoril Zarathustra» i Simfonii*, in «Studia Slavica», XIX (1973), pp. 189-313.

In una breve ma efficace introduzione Belyj fornisce abbastanza chiaramente, consapevole dell'assoluta novità di questo genere letterario per il pubblico russo, la chiave di lettura dell'opera.

L'eccezionalità della forma della presente opera mi obbliga a fornire delle parole di spiegazione.

Quest'opera ha tre significati: uno musicale, uno satirico e, inoltre, uno ideologico-simbolico. Innanzitutto è una sinfonia, il cui compito consiste nell'esprimere una serie di stati d'animo legati l'uno all'altro da uno stato d'animo di base (una predisposizione, una tonalità). Di qui deriva la necessità di dividere la sinfonia in parti, le parti in frammenti e i frammenti in versi (frasi musicali); la continua ripetizione di alcune frasi musicali evidenzia questa divisione.

Il secondo significato è quello satirico: vengono qui messi in ridicolo alcuni estremismi del misticismo. Sorge spontaneo chiedersi se sia motivato un atteggiamento satirico nei confronti di persone e di fatti la cui esistenza è da molti messa in dubbio. Invece di rispondere, posso solo consigliare di osservare con più attenzione la realtà circostante.

Infine, dietro al significato musicale e satirico un lettore attento vedrà forse chiaramente anche il significato ideologico che, risultando preponderante, non annienta né il significato musicale né quello satirico. La coesistenza di questi tre aspetti in un unico frammento o verso conduce al simbolismo...

Mosca, 26 settembre 1901.¹¹

La forma musicale serve a Belyj per enfatizzare il contenuto mistico, satirico e grottesco dell'opera, dietro cui si intravede un «preponderante» significato ideologico-simbolico. Esiste nella *Sinfonia drammatica* un doppio misticismo, uno reale, l'altro grottesco. Dietro la descrizione satirica degli estremismi del misticismo si nasconde la consapevolezza dell'esistenza di quella «realtà più reale» (*a realibus ad realiora*)¹² cercata dai simbolisti russi che nell'opera è una dimensione invisibile dalla quale i personaggi entrano ed escono:

- 11 «Исключительность формы настоящего произведения обязывает меня сказать несколько пояснительных слов. Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический. Во-первых, это — симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение. Второй смысл — сатирический: здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма. Является вопрос, мотивировано ли сатирическое отношение к людям и событиям, существование которых для весьма многих сомнительно. Вместо ответа я могу посоветовать внимательнее приглядеться к окружающей действительности. Наконец, за музыкальным и сатирическим смыслом для внимательного читателя, может быть, станет ясен и идейный смысл, который, являясь преобладающим, не уничтожает ни музыкального, ни сатирического смысла. Совмещение в одном отрывке или стихе всех трех сторон ведет к символизму... Москва, 26 сентября 1901» (АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, *Симфония (2-я, драматическая)*, in БЕЛЫЙ, *Симфонии*, cit., p. 56). Di qui in poi, dove non diversamente indicato, la traduzione è mia.
- 12 VJAČESLAV IVANOV IČ IVANOV, *Simbolismo. Simvolizm*, in *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, a cura di Dimitrij Ivanov e Ol'ga Dešart, Bruxelles, Foyer Oriental Chretien, 1974, vol. II, pp. 652-667, a p. 657.

7. Ognuno correva non si sa dove e perché, con la paura di guardare negli occhi la verità.¹³

10. Egli veniva non si sa da dove e nessuno poteva dire dove sarebbe arrivato.¹⁴

1. «Non sarà che mi si è aperto il mondo della quarta dimensione?» – pensava Musatov...¹⁵

L'apparente insensatezza del movimento di questi personaggi, che sembrano provenire da e sprofondare in una quarta dimensione, è simboleggiata dall'altrettanto apparente vacuità del progresso della vita urbana:

1. In un negozio di moda era in funzione un ascensore. L'uomo che guidava l'interessante macchina volava furiosamente su e giù lungo i quattro piani.

2. Ovunque si affollavano donne e uomini che irrompevano nel vagone comprimendosi e insultandosi gli uni gli altri.

3. Nonostante qui fossero disponibili le scale.

4. E al di sopra di questo accalcarsi maestosamente e misteriosamente di tanto in tanto una voce legnosa proclamava: «Il conto».¹⁶

Il movimento dell'ascensore e del fattorino si realizza entro limiti spaziali precisi che corrispondono ai quattro piani di un edificio, ma la velocità e la frequente ripetizione fanno percepire questo movimento come eterno. Lo stesso succede, ma al contrario con lenta cadenza, *al di sopra* della scena: «di tanto in tanto», in un tempo dilatato, si sente qualcuno presentare il conto al cliente. Nel terzo verso si fa sentire il pensiero dell'autore: perché affollarsi all'ascensore, se ci sono le scale? I due movimenti contrapposti per velocità (verso 1) e lentezza (verso 4), che danno a intendere che la folla è lì non tanto per fare acquisti quanto per sperimentare la nuova macchina, sono contenuti contemporaneamente l'uno nell'altro. Come in una partitura musicale il movimento veloce dell'ascensore è scandito dalle note lente della voce legnosa che chiama «il conto». Queste melodie sembrano doversi ripetere per l'eternità e con la monotonia tipica delle scale o degli esercizi musicali, come se un pianista suonasse con una mano il movimento veloce e con l'altra quello lento.

Belyj racconta nelle sue memorie che nel 1900, all'epoca della stesura della *Prima sinfonia*, quando si trovava da solo a casa improvvisava al pianoforte motivi dell'opera. È facile ipotizzare che lo stesso accadesse anche per la *Seconda*,¹⁷ in cui scrive:

¹³ «7. Всякий бежал неизвестно куда и зачем, боясь смотреть в глаза правде» (BELYJ, *Sinfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 57).

¹⁴ «10. Он шел неизвестно откуда, и никто не мог сказать, куда он придет» (*ivi*, p. 61).

¹⁵ «1. “Неужели мне открылся мир четвертого измерения?” — думал Мусатов...» (*ivi*, p. 137).

¹⁶ «1. В модном магазине работал лифт. Человек, управлявший занятой машиной, с остервенением летал вверх и вниз вдоль четырех этажей. / 2. Везде стояли толпы дам и мужчин, врывающиеся в вагончик, давя и ругая друг друга. / 3. Хотя тут же были устроены лестницы. / 4. И над этой толкотней величаво и таинственно от времени до времени возглашалось деревянным голосом: “Счет”» (*ivi*, p. 58).

¹⁷ Citato in СНМЕЛ'НИСКАЈА, *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Sinfonija*, cit., p. 109.

10. Di lì si diffondevano le tristi e gravi canzoni dell'Eternità grande, dell'Eternità regnante.

11. E queste canzoni erano come le scale. Scale di un mondo invisibile. Eternamente sempre le stesse. Appena finivano, ecco che già ricominciavano.

12. Appena si calmavano, già si agitavano.

13. Eternamente sempre le stesse, senza inizio e senza fine.¹⁸

Il significato satirico sta nel riconoscimento da parte dell'autore del senso ambiguo della vita frenetica della popolazione moscovita che nel 1901 cercava di inseguire e adattarsi alle mode dell'Occidente; il significato ideologico-simbolico consiste invece nell'inesorabile ripetersi delle azioni, in quell'Eternità che poche pagine dopo diventerà personaggio reale che si aggira per le strade ed entra nelle case. «Parodia e approfondimento serio» convivono, del resto, in tutta la produzione artistica di Belyj.¹⁹

Il tempo scorre nella *Seconda sinfonia* in maniera circolare, per meglio dire a spirale, come si capirà dal finale, e verticalmente, in azioni parallele, sincroniche, ma di diversa velocità. L'elemento della contemporaneità è dato dalla forma musicale dell'opera, la sinfonia, unica forma d'arte che poteva all'epoca dare a Belyj la chiara rappresentazione del possibile sviluppo parallelo di diversi movimenti di differente velocità.

Léna Szilárd spiega come Belyj passi dalla dinamica descrizione del movimento della folla per le strade a momenti di stasi, in cui l'autore ci presenta vari personaggi che attendono alle diverse occupazioni.²⁰ I vari frammenti di cui è composta l'opera, priva di uno «sviluppo consequenziale della linea narrativa»,²¹ sono fotogrammi, quadri cinematografici in cui i personaggi compiono azioni differenti, ma tutte contemporanee. Mentre nel romanzo ottocentesco gli eroi erano legati gli uni agli altri dalle relazioni sociali o familiari, o da un'interazione dovuta all'intreccio, nella *Sinfonia*, secondo Szilárd, essi sono accomunati unicamente «dall'unità di tempo e luogo».²²

Molto viene naturalmente omesso da Belyj, che nulla ci dice sulla vita dei personaggi precedente all'inizio della storia. Tutto comincia *in medias res*. L'autore non ci dice cosa è successo prima e, soprattutto, quante volte ogni cosa è già successa. Quanti democratici, sognatori, profeti e asceti si sono già innamorati della fiaba? Quante volte si è già ripetuta la storia che ci sta per raccontare?

Sentiamo ripetersi spesso espressioni di tempo come «in quei giorni e quelle ore», «a quell'ora», «in quell'istante», «in quello stesso momento», di volta in volta riferite a un personaggio che svolge una data azione mentre un altro ne svolge una differente.

Quanto all'unità di luogo, bisogna dire che nonostante le azioni – tranne che nella terza parte della sinfonia – avvengano tutte a Mosca, esse si svolgono solitamente in punti differenti, più o meno lontani tra loro, spesso indicati da Belyj con precisione toponomastica. Sembra quasi a volte che l'autore, anche parlando di due vicoli adiacenti della

18 «10. Оттуда неслись унылые и суровые песни Вечности великой, Вечности царящей. / 11. И эти песни были как гаммы. Гаммы из невидимого мира. Вечно те же и те же. Едва оканчивались, как уже начинались. / 12. Едва успокаивали — и уж раздражали. / 13. Вечно те же и те же, без начала и конца» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 58).

19 СМЕЛ'НИСКАЈА, *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Simfonija*, cit., p. 118.

20 LÉNA SZILÁRD, *O strukture Vtoroj simfonii A. Belogo*, in «Studia Slavica», XIII (1967), pp. 311-322, a p. 311.

21 *Ivi*, p. 312.

22 *Ibidem*.

città, voglia ingigantire la distanza che li separa; la simultaneità non può fare a meno dello spazio.²³

Oltre al tempo e allo spazio c'è qualcos'altro, come dichiara l'autore stesso nell'introduzione, che lega i personaggi, «uno stato d'animo di base», «una predisposizione», «una tonalità» musicale. Nell'incipit della sinfonia tutti i personaggi, ovunque si trovino, percepiscono qualcosa di strano nell'aria, sono tutti pallidi, malgrado l'afa e il sole accecante. Essi condividono la stessa atmosfera sospesa, rarefatta, irreali: il cielo è ora azzurro, ora grigio, ora nero, sebbene sia mattino. Tutti sono tormentati dalla noia, «noia musicale», quasi fossero in fondo un unico corpo al di sopra dell'aria:

15. C'era una noia disperata. Nel cielo risuonavano eterni esercizi; come se qualcuno premesse col dito una nota e poi un'altra.

16. Prima una e poi un'altra.

17. Appena finiva, ecco che ricominciava.²⁴

E nessuno degli abitanti di Mosca vuole guardare in faccia né «l'eterna noia» né la verità, che risultano essere, con ogni probabilità, esattamente la medesima cosa. I personaggi vivono tra la veglia e il sonno, alla sera si addormentano e al mattino si svegliano. Destinati a scorrere come il tempo, sono essi stessi il tempo:

1. E i minuti scorrevano. I pedoni si alternavano come i minuti...E ogni passante aveva il suo minuto per passare in ogni luogo.

2. Ognuno faceva tutto al tempo stabilito: non si trovava nessuno che sapesse fare a meno del tempo.

3. E il tempo scorreva senza sosta, e nello scorrere del tempo si rifletteva l'Eternità brumosa.²⁵

Nel tempo dell'azione letteraria scorrono parallelamente le vite dei vari personaggi. In questo sincronismo figure che Belyj trae dalla vita reale hanno la possibilità di sdoppiarsi e triplicarsi in eroi che compiono ognuno il proprio percorso narrativo andando incontro ognuno a un diverso destino. È noto che l'autore abbia raffigurato se stesso nel

23 Si veda quanto dice Bachtin a proposito del tempo nel romanzo d'avventura dell'antica Grecia: cfr. МИХАИЛ БАХТИН, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, trad. da Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405, a p. 246.

24 «15. Была отчаянная скука. В небе играли вечные упражнения; словно кто брал пальцем ту и другую ноту. / 16. Сначала ту, а потом другую. / 17. Едва кончал, как уже начинал» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 61).

25 «1. А минуты текли. Пешеходы сменялись, как минуты... И каждый прохожий имел свою минуту прохождения по каждому месту. / 2. Каждый все делал в известное время: не находилось ни одного, кто бы сумел обойтись без времени. / 3. А время текло без остановки, и в течении времени отражалась туманная Вечность» (*ivi*, p. 63). Il leitmotiv «E il tempo scorreva senza sosta...» compare, con qualche variazione nella punteggiatura, due volte nella *Prima sinfonia* e tre volte nella *Seconda*. La personificazione dell'Eternità si aggira nell'immaginario mondo medievale della *Prima sinfonia* e nella Mosca della *Seconda* in abito nero, ma non manca di comparire anche nella *Terza* e nella *Quarta sinfonia*. In quest'ultima il tema della vittoria sul tempo diventa persino preponderante rispetto alle opere precedenti.

filosofo maniaco di Kant, che verrà condotto in manicomio e poi liberato; nel democratico innamorato della fiaba, il quale si toglierà la vita;²⁶ e nel protagonista Musatov, che fa il suo ingresso in scena solo nella seconda parte dopo la sparizione del filosofo e del democratico e che scomparirà egli stesso alla fine della storia. Rifrazioni di questo protoperonaggio autobiografico si trovano però forse anche nella figura del poeta che scrive versi d'amore e in altri personaggi minori.²⁷ Il poeta della prima generazione simbolista Dmitrij Merežkovskij è parodiato nelle figure di Drožžikovskij (dalla parola *drožži*, 'lievito'), il «mistico cinico della città di San Pietroburgo», e Merežkovič, autore di un articolo «sull'unione di paganesimo e cristianesimo». Il compagno di studi di Belyj, Aleksej Sergeevič Petrovskij (1881-1958),²⁸ è raffigurato per alcuni aspetti del suo carattere in Popovskij, il «religioso» e «conservatore», e per altri in Aleksej Sergeevič Petkovskij, «né vecchio né giovane, ma passivo e che sa».²⁹

L'Eternità, la fiaba, la mezzafiaba (sorella della precedente) e la monaca sono incarnazioni o parodie della Sofia solov'eviana, dell'Eterno Femminino goethiano. Non a caso la fiaba e la monaca sono protagoniste di un muto ma eloquente dialogo sull'eterno ritorno alla fine dell'opera.

I personaggi sembrano a volte quasi interscambiabili, quando uno interrompe il suo cammino, inizia nello stesso luogo quello di un altro, uno sparisce e subito appare il suo alter ego o il suo antagonista. Essi passano attraverso gli stessi luoghi senza vedersi, coesistono a volte senza incontrarsi:

1. Quando Popovskij fu sparito nel vicolo accanto, passò di lì Drožžikovskij.³⁰

Come si può notare anche dalla sintassi scarna, nella *Seconda Sinfonia* tutto è legato per accostamento, contemporaneità, giustapposizione, più raramente da nessi causali o finali. Le frasi musicali sono composte in maggioranza da proposizioni principali e coordinate (abbondano solo le temporali). Anche laddove è presente una subordinata, essa compare spesso come proposizione indipendente, come il verso 3 del frammento sul negozio di moda, e per di più come espressione del pensiero dell'autore.

26 L'amore del democratico, di cui apprendiamo il nome (Pavel Jakovlevič Krjučkov) solo vedendolo scritto sulla sua tomba, è l'eco dell'amore platonico, solov'eviano, di Belyj per la mecenate moscovita Margarita Morozova. Cfr. ANDREJ BELYJ, «*Váš ryčar'*»: *Pis'ma k M. K. Morozovoj. 1901-1928*, a cura di Aleksandr Vasilevič Lavrov e Džon Malmstad, Moskva, Progress-Plejada, 2006.

27 Szilárd definisce alcuni personaggi dell'opera «episodici» e altri «costanti». Il filosofo e il democratico, che apparirebbero al primo tipo, sono affetti da quelle passioni, Kant e Margarita Morozova, di cui Belyj cerca di liberarsi (cfr. SILARD, *O strukture Vtoroj simfonii A. Belogo*, cit., p. 318).

28 Sulla lunga amicizia tra Belyj e Petrovskij cfr. ANDREJ BELYJ e ALEKSEJ PETROVSKIJ, *Perepiska 1902-1932*, a cura di Džon Malmstad, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007.

29 ALEKSANDR VASIL'EVič LAVROV, *Kommentarii*, in BELYJ, *Simfonii*, cit., p. 420. A volte, come nel caso di Petkovskij, Belyj presenta il personaggio solo attraverso caratteristiche esteriori o atteggiamenti, lo nomina tramite epiteti che si alternano e ricorrono nel corso della narrazione, rivelandocene il nome solo alla fine.

30 «1. Когда Поповский скрылся в соседнем переулке, проходил тут Дрожжиковский» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 89).

La scansione del tempo dell'azione nell'opera corrisponde quasi perfettamente al tempo della sua scrittura. Belyj stesso scriverà che ciò che accade al protagonista Musatov è quasi «la trascrizione» di ciò che viveva lui in quel periodo.³¹

Aleksandr Lavrov, grazie a lettere e memorie edite e inedite di Belyj, ha ricostruito le varie fasi della composizione della *Sinfonia moscovita*, come la chiamava l'autore stesso per via della sua ambientazione. Belyj scrive la prima parte nella primavera del 1901, probabilmente nella settimana di Pasqua. La seconda parte viene composta nella notte tra il 20 e il 21 maggio, quando cadevano quell'anno, secondo il calendario ortodosso, il Giorno della Trinità e il Giorno dello Spirito Santo, rispettivamente il cinquantesimo e cinquantunesimo dopo la Pasqua. La terza parte viene iniziata ai primi di giugno del 1901 nella tenuta paterna di Serebrjanyj Kolodez' (governatorato di Tula), dove nel corso dell'estate è portata a termine insieme alla quarta parte. L'introduzione, come si è letto, è datata 26 settembre 1901. Grazie alla famiglia Solov'ev, che fa leggere l'opera a Brjusov, all'epoca tra i redattori della casa editrice Skorpion, la sinfonia viene pubblicata la settimana di Pasqua del 1902.³² Trascorre quindi un anno esatto dalla stesura delle prime bozze alla pubblicazione e diffusione dell'opera.

Allo stesso modo scorre il tempo nella sinfonia, che ha inizio in un giorno di primavera. Nella prima parte trascorrono un'intera giornata e un'intera nottata, e comincia il secondo giorno che risulta essere simile al primo; vi ritroviamo, con piccole variazioni, il frammento sull'ascensore e personaggi del giorno precedente, mentre ne compaiono di nuovi; inizia il terzo giorno, che si conclude con la festa a casa del «vecchietto aristocratico», dove si incontrano (forse) per la seconda volta la fiaba e il democratico. Il quarto giorno si viene a sapere che dopo la festa il democratico si è sparato, mentre il filosofo maniaco di Kant finisce al manicomio. La prima parte termina con la sera del quarto giorno.

La seconda parte comincia con un veloce susseguirsi di notti:

1. Notti di luna si alternavano a notti illuni. Di giorno in giorno attendevano la luna nuova.
2. Ma per il momento la notte era illune.³³

Fanno la loro apparizione i mistici, un caleidoscopio di misteriosi personaggi, alcuni dei quali torneranno poi nella quarta parte. Intanto un «venticello» si alza e spira costantemente su Mosca, entra nelle case e muove gli oggetti, oppure proviene dall'interno delle case stesse, soffiando sui passanti. Si arriva così a una notte di maggio, la vigilia del Giorno della Trinità. Belyj descrive le azioni dei vari personaggi nella sera e nella notte di questa festività e assistiamo a un'importante riunione dei mistici, in cui tiene il suo discorso Drožžikovskij. La seconda parte si conclude con il sorgere del Giorno dello Spirito Santo, che però non ha sviluppo narrativo.

Nella terza parte ci troviamo già nel mese di giugno. Sergej Musatov, «l'asceta orobarbuto», che aveva fatto la sua prima apparizione alla riunione dei mistici, parte in car-

³¹ ШМЕЛ'НИСКАЈА, *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Simfonija*, cit., p. 115.

³² ЛАВРОВ, *Kommentarii*, cit., pp. 417-419.

³³ «1. Лунные ночи сменились безлунными. Со дня на день ожидали новой луны. / 2. А пока было безлуние» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 83).

rozza per la tenuta di campagna del fratello Pavel, Grjazišči (da *grjaz'*, 'fango') per poter «trarre conclusioni dai materiali accumulati». Arrivato alla tenuta, mentre passeggia per i viali, l'Eternità gli soffia nell'orecchio:

5. L'Eternità sussurrava al suo favorito: «Tutto ritorna...Tutto ritorna...Lo stesso...lo stesso...in tutte le dimensioni...
6. Vai o occidente e ti ritrovi ad oriente...Tutta l'essenza è nell'evidenza. La realtà nei sogni.
7. Il grande sapiente...Il gran deficiente...è tutto lo stesso...».³⁴

Trascorrono alcuni giorni alla tenuta, finché una sera Musatov riparte per Mosca.

Ha inizio la quarta parte, in cui il tempo, che fino ad ora era scorso lentamente, ha un'accelerazione. Passano l'estate, l'autunno e l'inverno; Belyj si sofferma brevemente sui giorni di Natale e Carnevale. Si viene a sapere che i mistici si sono divisi in partiti contrapposti, Merežkovič, Drožžikovskij e Šipovnikov (caricatura dello scrittore Vasilij Rozanov) contro Musatov. Si ripristinano situazioni delle prime due parti. Il filosofo maniacco di Kant esce dal manicomio e ritorna in città. La fiaba si prepara per andare a un ballo, come era stato nella prima parte. Riappaiono gli spazzini a pulire dal fango le strade perché possa tornare la primavera. Musatov, sconfitto e deluso dall'incontro con la fiaba, in cui aveva creduto di riconoscere la Donna vestita di sole dell'Apocalisse, riparte per la tenuta del fratello (dove l'Eternità gli aveva già sussurrato nell'orecchio la falsità del reale) e di lui non sapremo più nulla.

L'opera si conclude con un secondo incontro della fiaba e della monaca al cimitero, dove la fiaba si reca sulla tomba del democratico.

1. E di nuovo, e di nuovo tra le tombe camminava la giovane bella in abito di primavera...
2. Era la fiaba...
3. E di nuovo, e di nuovo si guardavano l'un l'altra, lei e la monaca, sorridevano come se si conoscessero l'un l'altra.
4. Senza parlare si dicevano l'un l'altra che ancora non tutto è perduto, che ancora molte sacre gioie restavano agli uomini...
5. *Che si avvicina, che viene* ciò che è caro, impossibile, pensieroso-malinconico...
6. E la fiaba, come incantata, stava ritta tra le tombe ascoltando lo strofinio delle coroncine metalliche cullate dal vento.
7. Innanzi a lei si apriva il futuro ed ella si accendeva di gioia.
8. *Sapeva.*
9. I lumini sbuffavano lì sulle tombe.
10. La nera monaca accendeva i lumini su alcune tombe, e su altre non li accendeva.
11. Il vento frusciava le coroncine metalliche, e l'orologio, lento, batteva il tempo.

34 «5. Вечность шептала своему баловнику: “Все возвращается... Все возвращается... Одно... одно... во всех измерениях... / 6. Пойдешь на запад, а придешь на восток... Вся сущность в видимости. Действительность в снах. / 7. Великий мудрец... Великий глупец... Все одно...”» (ivi, p. 112).

12. La rugiada cadeva sulla cappella di pietra grigia: lì erano incise queste parole: «Riposa in pace, Anna, mia sposa!».³⁵

Nell'introduzione alla *Quarta sinfonia*, nel 1907, Belyj mette in evidenza l'aspetto strutturale simbolico del nuovo genere letterario, che accomuna tutte le sinfonie:

Infine, un'altra difficoltà per comprendere pienamente la «Sinfonia». Il significato dei suoi simboli diventa più trasparente comprendendone la struttura. Per esaminare appieno la suggestione che passa attraverso ogni immagine bisogna capire in quale tema passa quest'immagine, quante volte si è ripetuto già il tema dell'immagine e quali immagini l'accompagnavano.³⁶

La struttura della *Seconda sinfonia* è, come si è visto, ciclica; alla fine si torna, apparentemente e *drammaticamente*, al punto di partenza: stesso luogo, stessa stagione, stesse azioni dei personaggi marginali, quasi un coro greco che commenta l'accaduto non a parole, ma a gesti.

In realtà gli eventi che si sono susseguiti nel corso dell'anno hanno rafforzato le consapevolezza di alcuni personaggi (la fiaba, la monaca) oppure li hanno, forse definitivamente, disillusi. Musatov parte per la tenuta di campagna, dove si reca stavolta in treno anziché in carrozza, quasi Grjazišči sia ora più lontana rispetto a prima. La velocità del mezzo di locomozione facilita l'uscita di scena dell'eroe, non sapremo mai se arriva a destinazione oppure no. Il treno lo porta in quel «non si sa dove» da cui provengono e dove vanno a finire gli abitanti di Mosca.

Questo luogo indefinito coincide col mondo interiore di Belyj stesso. Il 1901 è l'anno delle albe e delle visioni per i giovani simbolisti, l'anno di intensi «presentimenti e aspettative» vissuti sotto l'influenza delle poesie e delle teorie di Solov'ev sulla Sofia, sul destino dell'Oriente e dell'Occidente.³⁷ Motivi strettamente autobiografici vengono così parodiati sotto forma di immagini grottesche e iperboliche, alternate a momenti di estremo lirismo.³⁸

35 «1. И опять, и опять между могил ходила молодая красавица в весеннем туалете... / 2. Это была сказка... / 3. И опять, и опять они глядели друг на друга, она и монашка, улыбались, как знакомые друг другу. / 4. Без слов передавали друг другу, что еще не все потеряно, что еще много святых радостей осталось для людей... / 5. Что приближается, что идет, милое, невозможное, грустно-задумчивое... / 6. И сказка, как очарованная, стояла среди могил, слушая шелест металлических венков, колыхаемых ветром. / 7. Перед ней раскрывалось грядущее, и загоралась она радостью... / 8. Она знала. / 9. Огоньки попыхивали кое-где на могилах. / 10. Черная монашка зажигала огоньки над иными могилками, а над иными не зажигала. / 11. Ветер шумел металлическими венками, да часы медленно отбивали время. / 12. Роса пала на часовню серого камня; там были высечены слова: "Мир тебе, Анна, супруга моя!"» (ivi, p. 145).

36 «Наконец, еще одна трудность для полного понимания «Симфонии». Смысл символов ее становится прозрачней от понимания структуры ее. Для того чтобы вполне рассмотреть переживание, сквозящее в любом образе, надо понимать, в какой теме этот образ проходит, сколько раз уже повторялась тема образа и какие образы ее сопровождали» (ANDREJ BELYJ, *Kubok metelej. Čertvertaja simfonija*, in BELYJ, *Simfonii*, cit., p. 202).

37 СНМЕЛ'НИСКАЈА, *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Simfonija*, cit., p. 14.

38 L'elemento autobiografico, preponderante nelle opere di Belyj, è attualmente oggetto di studi e approfondimenti. Cfr. KLAUDIJA KRIVELLER e MONIKA SPIVAK (a cura di), *Andrej Belyj: avtobiografizm i biografičeskie praktiki*, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2015.

La dimensione extra-spaziale ed extra-temporale della *Seconda sinfonia* sconfinava nella citazione letteraria. Da dove vengono e dove vanno i numerosi personaggi della storia? Molti sembrano provenire e dirigersi in altri luoghi e tempi letterari.

Nella Mosca della *Seconda sinfonia* non accadono solo fatti inverosimili come visioni e apparizioni, ma anche eventi raccapriccianti, come il suicidio del giovane democratico o il ferimento della vecchietta dell'ospizio da parte di un giovane folle che le conficca un punteruolo nella schiena. Il giovane, una volta arrestato, si giustifica dicendo «Siamo in troppi nelle Russie», e sembra una parodia del Raskol'nikov di *Delitto e castigo*.³⁹

Il personaggio di Popovskij fa invece il suo ingresso in scena vestito come il professor Serebrjakov nello *Zio Vanja* di Čechov:

6. Sul marciapiede vuoto, illuminato dalle fiamme dei lampioni, trotterellava un uomo con un pince-nez sul naso oblungo.

7. Ai piedi aveva le calosce. Sotto l'ascella portava un ombrello, sebbene fosse caldo e secco.⁴⁰

Vojnickij: Fa caldo, c'è afa e il nostro grande scienziato ha il cappotto, le galosce, l'ombrello e i guanti.⁴¹

Il filosofo maniaco di Kant, che entra e poi esce dal manicomio, pare preannunciare le sfortunate vicende del poeta Ivan Bezdomnyj del *Maestro e Margherita* di Bulgakov.

Altri brani della sinfonia sono vere e proprie citazioni da opere fondamentali della letteratura russa:

2. Passavano stivali scricchiolando, scarpe gialle, passava l'assenza di qualunque stivale.⁴²

Questo verso non è altro che una parodia, in chiave modernista, di un brano tratto dall'incipit del racconto pietroburghese *Neuskij prospekt* di Gogol':

Il rozzo sudicio stivale del soldato in congedo, sotto il cui peso sembra debba incrinarsi persino il granito; la minuscola scarpetta, leggera come fumo, della giovane dama che volge il viso verso le vetrine scintillanti di un negozio, come un

39 DAGMAR BURKHART, *K semiotike prostranstva: «moskovskij tekst» vo «Vtoroj (dramatičeskoj) simfonii» Andreja Belogo*, in *Moskva i «Moskva» Andreja Belogo*, a cura di Michail Gasparov et al., Moskva, RGGU, 1999, pp. 72-89, a p. 80.

40 «6. На опустелом тротуаре, озаренный фонарными огнями, семенил человечек в пенсне на вытянутом носе. / 7. Ноги его были в калошах. Под мышкой он нес зонтик, хотя было тепло и сухо» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 61).

41 ANTON PAVLOVIČ ČECHOV, *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, Nauka, 1978, vol. XIII, p. 66 (trad. it.: ANTON PAVLOVIČ ČECHOV, *Teatro*, trad. da Gian Piero Piretto, postfazione di Fausto Malcovati, Milano, Garzanti, 2014, p. 314). Oltre a quello messo in evidenza per la prima volta in questo articolo, altri casi in cui si nota l'influenza di Čechov nella *Seconda sinfonia* sono stati citati da Szilárd in SILARD, *O strukture Vtoroj simfonii A. Belogo*, cit., pp. 317-319.

42 «2. Проходили сапоги со скрипом, желтые туфли, проходило отсутствие всяких сапог» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 65).

girasole verso l'astro; e la sciabola tintinnante dell'alfiere pieno di speranze che vi lascia un graffio, tutto fonde sulla Prospettiva Nevskij il potere della forza e il potere della debolezza.⁴³

Anche la delusione amorosa del democratico e quella «ideologico-simbolica» di Musatov nei confronti della fiaba ricalcano quella dell'artista Piskarev del *Nevskij prospekt* gogoliano, il quale scopre che la ragazza di cui si è invaghito, vista per caso passare per la strada, non è affatto la creatura angelica che si era immaginato.⁴⁴

Un altro brano della prima parte della sinfonia, in cui Belyj umanizza le case di Mosca, è una parodia dell'incipit del romanzo breve di Dostoevskij *Le notti bianche*.

1. Le case montagna su montagna si gonfiavano e si davano arie come sazi maiali.

2. Al timido passante ora ammiccavano con le innumerevoli finestre, ora gli protendevano in segno di disprezzo il muro cieco, ora ridevano dei suoi intimi pensieri emanando colonne di fumo.⁴⁵

Il disprezzo delle case nei confronti dei passanti è una parodia dell'atteggiamento, al contrario benevolo, che le case hanno nei confronti del sognatore di Dostoevskij:

Anche le case sono mie conoscenti. Mentre cammino sembra che ognuna mi corra incontro per la strada, e guardandomi con tutte le sue finestre, quasi mi dica: «Come va la vostra salute? Quanto a me domani inizieranno i lavori di restauro».⁴⁶

Se letta con attenzione, tutta la prima parte della *Seconda sinfonia* sembra essere un riadattamento moscovita del corpus delle principali opere della letteratura russa appartenenti al corpus definito *peterburgskij tekst*,⁴⁷ che troverà circa dieci anni dopo la sua più emblematica espressione proprio in *Pietroburgo* di Belyj.

È utile ricordare che l'autore, all'epoca della stesura della *Seconda sinfonia*, conosceva Pietroburgo solo dalla letteratura, e principalmente da Puškin, Gogol' e Dostoevskij. Il poeta vedrà con i propri occhi la capitale zarista solo nel gennaio del 1905, solcandone le

43 NIKOLAJ VASIL'EVič GOGOL', *Polnoe sobranie sočinenij v 14 tomach*, Moskva, Akademii nauk SSSR, 1938, vol. III, p. 10 (trad. it.: NIKOLAJ VASIL'EVič GOGOL', *I racconti di Pietroburgo*, trad. da Pietro Zveteremich, postfazione di Serena Vitale, Milano, Garzanti, 1994, p. 4).

44 Sul rapporto tra Belyj e Gogol' cfr. DANIELA RIZZI, *Gogol' nel simbolismo russo: il caso di Belyj*, in «Russica Romana», x (2003), pp. 73-92.

45 «1. Дома гора горой топорщились и чванились, словно откормленные свиньи. / 2. Робкому пешеходу они то подмигивали бесчисленными окнами, то подставляли ему в знак презрения свою глухую стену, то насмеялись над заветными мыслями его, выпуская столбы дыма» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 57).

46 FEDOR MIČAJLOVIČ DOSTOEVSKIJ, *Sobranie sočinenij v 15 tomach*, Leningrad, Nauka, 1988, vol. II, p. 153 (trad. it.: FEDOR MIČAJLOVIČ DOSTOEVSKIJ, *Le notti bianche*, trad. da Luigi Vittorio Nadai, postfazione di Fausto Malcovati, Milano, Garzanti, 2014, p. 4).

47 Cfr. VLADIMIR NIKOLAEVIČ TOPOROV, *Peterburgskij tekst ruskoj literatury. Izbrannye trudy*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2003.

strade nel giorno della «domenica di sangue». Anche la forte impressione ricevuta da questa coincidenza darà vita anni dopo al suo romanzo.⁴⁸

Nella *Sinfonia moscovita* Belyj utilizza alcuni di quegli espedienti artistici dei suoi predecessori che hanno contribuito a creare il «mito di Pietroburgo»,⁴⁹ trasferendoli però sull'unica realtà urbana che conosceva bene, Mosca e il quartiere intorno all'Arbat, dove era nato e vissuto fino ad allora. Con la sua opera di esordio, Belyj ventunenne entra così di diritto nella storia della letteratura russa, e lo fa ispirandosi e parodiando gli elementi iperbolici, grotteschi e surreali dei grandi maestri.

Il tempo della realtà, il tempo dell'azione letteraria e il tempo della letteratura stessa scorrono all'unisono nella *Sinfonia drammatica*; come in un carosello scorrono i personaggi e i loro prototipi, tratti dalla vita reale e dalla letteratura; scorrono l'uno dopo l'altro come le note di una scala, come i minuti, ognuno in un posto in un dato momento. E nessuno di loro può «fare a meno del tempo», perché tutti sono attesi da un'ambigua Eternità, sorridente ma vestita di nero.

1. I suoni correvano insieme ai minuti. Una serie di minuti componeva il tempo. Il tempo scorreva senza sosta. Nello scorrere del tempo si rifletteva l'Eternità brumosa.
2. Era come una donna severa vestita di nero, quieta...acquietata.
3. Ella stava in piedi tra i presenti. Ognuno sentiva dietro la schiena il suo respiro di ghiaccio.
4. Ella abbracciava ognuno con i suoi scuri contorni, ella adagiava sul petto di ognuno il suo viso pallido senza pace.⁵⁰

48 Cfr. ALEKSANDR VASIL'EVIC LAVROV, *Peterburg do "Peterburga" v mifopoetike i tvorčestve Andreja Bologo*, in *Pietroburgo capitale della cultura russa*, a cura di Antonella d'Amelia, Salerno, Europa Orientalis, 2004, vol. II, pp. 125-140, a p. 126.

49 Cfr. ETTORE LO GATTO, *Il mito di Pietroburgo*, Milano, Feltrinelli, 1960 (ultima ristampa 2011).

50 «1. Звуки бежали вместе с минутами. Ряд минут составлял время. Время текло без остановки. В течении времени отражалась туманная Вечность. / 2. Это была как бы строгая женщина в черном, спокойная... успокоенная. / 3. Она стояла среди присутствующих. Каждый ощущал за спиной ее ледяное дыхание. / 4. Она обнимала каждого своими темными очертаниями, она клала на сердце каждому свое бледное, безмирное лицо» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 57).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHTIN, MICHAÏL, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, trad. da Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405. (Citato a p. 123.)
- BELYJ, ANDREJ, *Emblematika smysla*, in *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva, Kul'turnaja revoljucija-Respublika, 2010, pp. 57-119. (Citato alle pp. 118, 119.)
- *Formy iskusstva*, in *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva, Kul'turnaja revoljucija-Respublika, 2010, pp. 122-140. (Citato a p. 118.)
- *Kubok metelej. Čertvertaja simfonija*, in Andrej Belyj, *Simfonii*, Moskva, Dmitrij Sečin, 2014. (Citato alle pp. 119, 120, 124, 127, 131, 132.) (Citato a p. 127.)
- *Le forme dell'arte*, in *Il colore della parola*, a cura di Rossana Platone, Napoli, Guida, 1986, pp. 155-196. (Citato a p. 118.)
- *L'emblematica del senso*, in *Saggi sul simbolismo*, a cura di Angela Dioletta Siclari, Parma, Zara, 1987, pp. 57-142. (Citato a p. 118.)
- *Simfonii*, Moskva, Dmitrij Sečin, 2014. (Citato alle pp. 119, 120, 124, 127, 131, 132.)
- *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, in Belyj, *Simfonii*, cit. (Citato alle pp. 120-130.)
- *Sinfonia nordica*, in *Russia. Letteratura, arte, storia*, a cura di Ettore Lo Gatto, trad. da Angelo Maria Ripellino, Roma, De Carlo, 1945, pp. 57-72. (Citato a p. 118.)
- «*Vaš rycar'*»: *Pis'ma k M. K. Morozovoj. 1901-1928*, a cura di Aleksandr Vasilevič Lavrov e Džon Malmstad, Moskva, Progress-Plejada, 2006. (Citato a p. 124.)
- BELYJ, ANDREJ e ALEKSEJ PETROVSKIJ, *Perepiska 1902-1932*, a cura di Džon Malmstad, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. (Citato a p. 124.)
- BURKHART, DAGMAR, *K semiotike prostranstva: «moskovskij tekst» vo «Vtoroj (dramatičeskaj) simfonii» Andreja Belogo*, in *Moskva i «Moskva» Andreja Belogo*, a cura di Michail Gasparov, Monika Spivak et al., Moskva, RGGU, 1999, pp. 72-89. (Citato a p. 128.)
- ČECHOV, ANTON PAVLOVIČ, *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, Nauka, 1978, vol. XIII. (Citato a p. 128.)
- *Teatro*, trad. da Gian Piero Piretto, postfazione di Fausto Malcovati, Milano, Garzanti, 2014. (Citato a p. 128.)
- CHMEL'NICKAJA, TAMARA JUR'EVNA, *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Simfonija*, in Andrej Belyj, *Problemy tvorčestva*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1988, pp. 103-130. (Citato alle pp. 117, 121, 122, 125, 127.)
- DOSTOEVSKIJ, FEDOR MICHAJLOVIČ, *Le notti bianche*, trad. da Luigi Vittorio Nadai, postfazione di Fausto Malcovati, Milano, Garzanti, 2014. (Citato a p. 129.)
- *Sobranie sočinenij v 15 tomach*, Leningrad, Nauka, 1988, vol. II. (Citato a p. 129.)
- GOGOL', NIKOLAJ VASIL'EVič, *I racconti di Pietroburgo*, trad. da Pietro Zveteremich, postfazione di Serena Vitale, Milano, Garzanti, 1994. (Citato a p. 129.)
- *Polnoe sobranie sočinenij v 14 tomach*, Moskva, Akademii nauk SSSR, 1938, vol. III. (Citato a p. 129.)
- IVANOV, VJAČESLAV IVANOVIČ, *Simbolismo. Simvolizm*, in *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, a cura di Dimitrij Ivanov e Ol'ga Dešart, Bruxelles, Foyer Oriental Chretien, 1974, vol. II, pp. 652-667. (Citato a p. 120.)

- JANECEK, GERALD, *Rhythm in prose: The special case of Bely*, in *Andrey Bely. A critical review*, a cura di Gerald Janecek, Lexington, University Press of Kentucky, 1978, pp. 86-102. (Citato a p. 119.)
- KAUTSCHISCHWILI, NINA, *La «2a Sinfonia» di Andrej Belyj. Problemi di metodologia e interpretazione*, in «Linguistica e Filologia», XIV (2002), pp. 213-234. (Citato a p. 118.)
- KRIVELLER, KLAUDIJA e MONIKA SPIVAK (a cura di), *Andrej Belyj: avtobiografizm i biografičeskie praktiki*, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2015. (Citato a p. 127.)
- LAVROV, ALEKSANDR VASIL'EVič, *Junošeskaja chudožestvennaja proza Andreja Belogo*, in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija. Ežegodnik 1980*, a cura di Dmitrij Lichačev, Leningrad, Nauka, 1981, pp. 107-150. (Citato a p. 119.)
- *Kommentarii*, in Belyj, *Simfonii*, cit. (Citato alle pp. 124, 125.)
- *Peterburg do "Peterburga" v mifopoetike i tvorčestve Andreja Belogo*, in *Pietroburgo capitale della cultura russa*, a cura di Antonella d'Amelia, Salerno, Europa Orientalis, 2004, vol. II, pp. 125-140. (Citato a p. 130.)
- *U istokov tvorčestva Andreja Belogo («Simfonii»)*, in Andrej Belyj, *Simfonii*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura. Leningradskoe otdelenie, 1991, pp. 5-34. (Citato a p. 118.)
- *U istokov tvorčestva Andreja Belogo («Simfonii»)*, in Andrej Belyj, *Simfonii*, Moskva, Dmitrij Sečin, 2014, pp. 382-412. (Citato a p. 118.)
- LO GATTO, ETTORE, *Il mito di Pietroburgo*, Milano, Feltrinelli, 1960. (Citato a p. 130.)
- ORLICKIJ, JURIJ BORISOVIČ, *Ritmičeskaja struktura simfonij Andreja Belogo: u istokov reformy russoj prozaičeskoj strofiki*, in *Andrej Belyj v izmenjajuščemsja mire*, a cura di Monika Spivak, Elena Nasedkina et al., Moskva, Nauka, 2008, pp. 286-298. (Citato a p. 119.)
- RIZZI, DANIELA, *Gogol' nel simbolismo russo: il caso di Belyj*, in «Russica Romana», X (2003), pp. 73-92. (Citato a p. 129.)
- SILARD, LENA, *O strukture Vtoroj simfonii A. Belogo*, in «Studia Slavica», XIII (1967), pp. 311-322. (Citato alle pp. 122, 124, 128.)
- *O vlijanii ritmiki F. Ničše na ritmiku prozy A. Belogo. «Tak govoril Zaratustra» i Simfonii*, in «Studia Slavica», XIX (1973), pp. 189-313. (Citato a p. 119.)
- SPIVAK, MONIKA e MICHAİL ODESSKIJ, «*Simfonii» Andreja Belogo. K voprosu o genezise zaglavija*, in *Na rubeže dvuch stoletij. Sbornik v čest' 60-letija Aleksandra Vasil'eviča Lavrova*, a cura di Vsevolod Bagno, Džon Malmstad et al., Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009, pp. 662-676. (Citato a p. 118.)
- TOPOROV, VLADIMIR NIKOLAEVIČ, *Peterburgskij tekst russoj literatury. Izbrannye trudy*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2003. (Citato a p. 129.)

PAROLE CHIAVE

Simbolismo russo, Sintesi delle arti, Prosa sperimentale del XX secolo, Andrej Belyj e il sinfonismo, Autobiografia e satira.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Nel 2002 si laurea in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Salerno con una tesi sul poeta simbolista russo Andrej Belyj, sul quale pubblica in seguito diversi articoli e di cui traduce alcune opere poetiche. Termina un Dottorato di ricerca in Slavistica presso l'Università di Roma "La Sapienza" nel 2007. Tema della ricerca: il teatro musicale russo del primo trentennio del XIX secolo, argomento di una monografia pubblicata nel 2013. Dal 2007 collabora in qualità di assegnista di ricerca al progetto PRIN sull'"Emigrazione russa in Italia nella prima metà del '900" coordinato dalla prof. A. d'A-melia (vedi www.russinitalia.it). Ha insegnato Lingua, Letteratura e Cultura russa presso l'Università di Siena. Nel 2014 consegue l'Abilitazione Scientifica Nazionale a Professore Associato. Dal 2015 è ricercatore a tempo determinato di Lingua Russa presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno. È membro dell'Associazione Italiana Slavisti.

ggiuliano@unisa.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIUSEPPINA GIULIANO, *Andrej Belyj*, Sinfonia (2-a, La drammatica). *E il tempo scorreva senza sosta...*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 117–133.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LA MUSICALISATION DE *PILGRIMAGE* DE DOROTHY RICHARDSON: L'EMPRUNT DE LA FORME MUSICALE, LE RÉCIT ET LE TEMPS

IVANA TRAJANOSKA – *University American College Skopje (Macédoine)*

Hormis dans quelques articles occasionnels, le grand potentiel d'une recherche musico-littéraire du roman *Pilgrimage* de Dorothy Richardson reste encore peu exploré. Dans ce sens, cet article tente de dévoiler le lien fondamental entre la musique et ce roman moderniste. En s'appuyant sur Barthes, Huxley, Prieto, nous cernons la musicalisation du roman que Richardson met en avant. Nous recherchons la possibilité d'un emprunt de forme musicale comme modèle narratif, la nature et le but de cette expérimentation moderniste. En outre, nous examinons ce que la musicalisation de *Pilgrimage* apporte à ce récit, comment elle l'enrichit et l'approfondit, et la façon dont elle a permis à Richardson d'exprimer son avis sur la structure, le contenu du roman et sur la représentation du temps.

Apart from occasional contributions, the great potential of a musico-literary research on *Pilgrimage* by Dorothy Richardson remains underexplored. In this perspective, the present article aims at revealing the fundamental link between music and the writing of Richardson's modernist novel. Building upon Barthes, Huxley, Prieto critical statements, the article outlines how Richardson achieves the musicalisation of fiction in her novel. The possibility of borrowing a musical form as a narrative model, as well as the nature and the purpose of such modernist experimentation, will be explored. Furthermore, the article scrutinises the effect of the musicalisation of *Pilgrimage* on its narrative form, how it enriched and deepened the novel, and helped Richardson express her opinions on the structure and content of the novel and its strategies of representation of time.

Malgré sa technique novatrice, son originalité et son influence sur ses contemporains, malgré les éloges occasionnels de certains de ses volumes au moment de leur parution, Dorothy Richardson et son roman en treize volumes *Pilgrimage* ont été longtemps marginalisés et négligés. Cependant, l'intérêt des critiques et des chercheurs de la fin du XX^e siècle et d'aujourd'hui a augmenté, tout comme les efforts pour donner à cette œuvre toute sa place au sein du modernisme ainsi que la réputation que mérite cet écrivain remarquable, complexe et novateur. Cette nouvelle vague de reconnaissance établit Dorothy Richardson comme un de plus grands écrivains du XX^e siècle, la première à avoir utilisé la technique littéraire du *courant de conscience*, et un maître de l'expérimentation moderniste et de l'hybridation. *Pilgrimage* est un roman fondé sur le concept de mélange ; un roman entre la fiction et l'autobiographie (*Pilgrimage* est un roman qui représente méticuleusement la conscience de la protagoniste, Miriam Henderson, tout en reflétant la vie de Richardson entre mars 1893 et l'automne de 1912) ; un roman qui représente une unité du passé, du présent et du futur ; un roman ouvert à la peinture, aux techniques cinématographiques et à la musique. Dans cet article, nous nous concentrons sur la musicalisation du roman que Richardson met en avant : nous explorons la possibilité d'un emprunt de formes musicales comme modèles pour son roman circulaire et la fonction de cette hybridation musico-littéraire.

I *PILGRIMAGE*, « ROMAN MUSICAL »

En gardant à l'esprit les nuances de l'adjectif « musical », nous pouvons dire que par « roman musical » nous entendons une œuvre dédiée, à différents degrés, à la description de la musique ; un roman qui écrit et affabule la musique ; un texte romanesque

qui contient une description de la musique, quelle qu'elle soit.¹ Cette brève définition prend aussi en compte le fait qu'il n'y a pas qu'une seule façon d'écrire la musique et que chaque tentative comporte en soi le risque d'un échec car la critique littéraire n'est pas d'accord quant à savoir si un roman essentiellement musical est réalisable et s'il est possible d'écrire la musique. Comme l'écrit Hoa Hoi Vuong : « [il n'est pas sûr que] les plus grandes réussites en ce domaine ne soient pas des approximations ou plutôt des infléchissements de style spécifique à chaque auteur et n'ayant qu'un rapport biaisé avec son objet supposé, la musique ».² Cependant, la musique dans une œuvre littéraire n'est ni une nécessité, ni une obligation, mais une volonté et un choix de l'écrivain. Elle est insérée dans un roman en tant que révélateur ou symbole ; elle est vue comme une opportunité pour la littérature de dépasser ses limites, mais aussi comme une limite ; elle sert de modèle mais aussi de métaphore.

En ce sens, la musicalisation de *Pilgrimage* n'est pas une qualité imposée allusivement ou un trait mineur et insignifiant que l'on peut ignorer. Au contraire, c'est un roman musical où la musique joue un rôle crucial et fonctionne à plusieurs niveaux. Baskès écrit : « On noircirait des centaines de pages si l'on cherchait à dresser une liste de romans où la musique est évoquée ».³ Or, il n'y a que quelques années, pourrait-on dire, que *Pilgrimage* a été mis sur cette « liste ». Toutefois, il n'est pas suffisant de classer *Pilgrimage* dans les romans du vingtième siècle où l'on trouve des mentions de la musique car la musique dans *Pilgrimage* est bien plus que mentionnée et mérite davantage d'attention.

2 LA RÉCEPTION DE PILGRIMAGE ET TANT QUE « ROMAN MUSICAL »

À notre connaissance, le premier critique ayant fait référence à la musique dans son interprétation de *Pilgrimage* est Abel Chevalley, en 1925. Selon lui, *Pointed Roofs* est tourné vers différents arts ; la musique y compris : « [it is] most closely related to the forms of painting, music and sculpture that are being developed by her generation ».⁴ Depuis, certains chercheurs ayant travaillé sur l'œuvre de Richardson ont remarqué l'importance de la musique dans *Pilgrimage* et le caractère musical du roman relié à d'autres aspects du roman. Par exemple, Jean Radford, en expliquant le manque de représentation du corps de la protagoniste, écrit : « the body [...] can be 'heard' in *Pilgrimage*, if one reads for it, if one listens 'differently', as Irigaray says ».⁵ En outre, Kristine Bluemel parle brièvement de la musique dans *Pilgrimage* dans son œuvre *Experimenting on the Borders of Modernism : Dorothy Richardson's Pilgrimage*, où elle relie le langage musical à l'expérimentation narrative et l'identité lesbienne, et ainsi aux limites de la langue.⁶ Bonnie Kime Scott observe que la capacité de Miriam à s'exprimer par la musique est une caracté-

1 HOA HOI VUONG, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2003, pp. 27-31.

2 *Ivi*, pp. 29-30.

3 JEAN-LOUIS BASKÈS, *Musique et Littérature : Essai de poétique comparée*, Paris, P.U.F., 1994, p. 25.

4 ABEL CHEVALLEY, *The Modern English Novel*, New York, Haskell House, 1973, pp. 249-51.

5 JEAN RADFORD, *Dorothy Richardson*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1991, p. 25.

6 KRISTINE BLUEMEL, *Experimenting on the Borders of Modernism*, Athens, University of Georgia Press, 1997, p. 62.

téristique déterminante de la « New Woman ».⁷ Carol Watts, quant à elle, identifie le séjour en Allemagne et l'expérience musicale que Miriam y acquiert comme très importants pour son identité culturelle et sexuelle.⁸ Ces critiques ont remarqué le rôle que la musique joue dans le roman mais le sujet de la musique et la musicalisation du roman ne font pas l'objet de leur recherche.

Ceux qui n'ont pas seulement identifié la musique comme un sujet dans le roman mais qui ont essayé de dénouer la signification de la musique pour le roman et des références musicales dans *Pilgrimage* sont Cecilia Björkén-Nyberg, Arianne Burford, Francesca Frigerio et Thomas Fahy. Même s'il s'agit de quelques articles et d'un ouvrage,⁹ ces contributions sont très importantes pour les études richardsoniennes car elles ont ouvert une nouvelle piste de recherche pour *Pilgrimage*. Parmi eux, seul l'article de Thomas Fahy évoque la possibilité d'un emprunt d'une forme musicale comme modèle pour la structure du roman. Il est vrai que María Francisca Llantada Díaz dans son article *Pointed Roofs : initiating Pilgrimage as quest narrative*, décrivant *Pilgrimage* comme une quête, écrit que la suite de romans qui constituent un roman fleuve peut être comparée à une symphonie. Cependant, la comparaison de la forme narrative de *Pilgrimage* à une symphonie s'arrête là. Par contre, Thomas Fahy a tenté d'attribuer un modèle musical à la forme de *Pilgrimage*, et selon lui, ce modèle est le leitmotiv. Dans son article *The Cultivation of Incompatibility : Music as a leitmotiv in Dorothy Richardson's Pilgrimage*, il suggère que le motif récurrent de la musique classique offre une structure efficace pour aborder la perspective interminable du courant de conscience de Miriam ; ce motif fournit l'unité structurelle et thématique et Richardson utilise la musique pour souligner des moments dans la conscience de Miriam qui donnent une cohérence à son expérience en tant que femme dans une société patriarcale.¹⁰ Quant à nous, nous soutenons que la musique donne son unité au roman et offre un outil permettant à Miriam de relier à maintes reprises le passé au présent et ainsi effectuer sa quête identitaire. Cependant, à notre sens, il ne s'agit pas de leitmotiv, ni d'une autre forme musicale d'ailleurs, mais d'une musicalisation de la fiction qui emprunte à la musique son autonomie sémantique et l'utilise comme une métaphore du fonctionnement de la pensée.

Le leitmotiv se définit comme un thème qui revient tout au long d'une œuvre, généralement un opéra ou un morceau de musique à programme, et est évocateur d'une idée ou d'un personnage à chaque fois.¹¹ C'est une figure saillante et récurrente, un fragment musical ou une succession de notes qui a une importance particulière ou est caractéristique d'une composition et représente la plus petite unité structurelle possédant une identité thématique.¹² Dans la définition du leitmotiv, l'accent est mis sur une succession de notes qui évoquent une idée (ou un personnage) et sa nature récurrente. Dans *Pilgrimage*, certains thèmes réapparaissent au cours du pèlerinage de Miriam et lui donnent

7 BONNIE KIME SCOTT, *Refiguring Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 141.

8 CAROL WATTS, *Dorothy Richardson*, Plymouth, Northcote House, 1995, p. 15.

9 FRANCESCA FRIGERIO, *Quando le parole cantano. La scrittura musicale di Dorothy Richardson*, Roma, Aracne, 2010.

10 THOMAS FAHY, *The Cultivation of Incompatibility : Music as a leitmotif in Dorothy Richardson's Pilgrimage*, in « Women Studies : An Interdisciplinary Journal », xxix/2 (2000).

11 « Leitmotiv », *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 1996, Encyclopedia.com, (3 mai, 2014). <http://www.encyclopedia.com/doc/1076-Leitmotiv.html>

12 JOHN DAVID WHITE, *The Analysis of Music*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1976, pp. 26-27.

son unité ; c'est le cas de deux souvenirs en particulier : le jardin de Babington et l'Allemagne. Le jardin de Babington de son enfance marque le début ou le centre de la conscience de la protagoniste qui tente d'y revenir au cours son pèlerinage ; quant au second, il s'agit du souvenir de son séjour en Allemagne pendant lequel Miriam découvre le pouvoir de la musique, commence sa quête identitaire, accède à « la lumière » que la musique dégage pour la première fois et comprend que le but de son pèlerinage est d'arriver au centre de son être. Hormis ces deux souvenirs centraux, le thème récurrent dans *Pilgrimage* est la polarité homme/femme. Néanmoins, lorsque ces quelques pensées qui préoccupent la protagoniste reviennent régulièrement tout au long du récit, il n'y a pas de mélodie particulière ni de morceau de musique exclusivement lié à une pensée particulière (un souvenir particulier, une idée particulière, un personnage particulier), ni en surface, dans la conscience du protagoniste, ni dans le récit du roman. Il est vrai que, comme le remarque Fahy, d'innombrables références sont faites à des morceaux de musique de Wagner, de Chopin et de Beethoven, mais aucun de ces morceaux, même ce qui revient comme la *Sonate Pathétique* de Beethoven, n'est lié à un thème particulier. Dans son analyse textuelle, Fahy montre que pour signaler symboliquement la mort d'un rôle de la protagoniste dans la société (enseignante, gouvernante, épouse), Richardson s'appuie sur différents morceaux de musique tels que la *Marche funèbre* de Chopin ou la *Sonate Pathétique* de Beethoven. Ces morceaux n'apparaissent d'ailleurs pas que dans ces cas, mais au contraire réapparaissent dans le roman dans différents contextes ; d'autres morceaux d'autres compositeurs, comme Grieg par exemple, sont liés aux mêmes thèmes. Certes, Richardson se sert de certains morceaux de musique pour critiquer les rôles restrictifs imposés aux femmes dans la société anglaise, comme le suggère Fahy, mais ces morceaux et la description de la façon dont ils sont joués ne représentent pas de modèle musical auquel le récit de *Pilgrimage* se réfère. Le principe central du leitmotiv, la récurrence d'un thème lié à une idée, n'est pas présent dans *Pilgrimage* ; on ne peut donc parler du leitmotiv comme d'une forme musicale que le récit emprunterait comme modèle formel. On n'y trouve pas non plus de régularité dans leur récurrence ni de relation exclusive avec certaines idées. Les morceaux de musique dans *Pilgrimage* accompagnent la protagoniste dans sa quête : ils sont présents tout au long de son pèlerinage et certains réapparaissent pour indiquer un certain état d'esprit de la protagoniste. Richardson les utilise pour mieux présenter la conscience de Miriam et ses états psychologiques et pour créer la forme narrative correspondant à une recherche de la vérité qui repose sur l'amélioration de la représentation de la pensée. En outre, la musique lui sert à exprimer l'expérience incommunicable (« incommunicable experience »¹³) et sa nature qui défie la division en passé, présent et futur. Comme le titre de l'article de Fahy « la musique comme leitmotiv » (la musique en général, et non une succession particulière de notes) le suggère, la musique classique, la musique folklorique, la musique religieuse accompagnent *Pilgrimage* et servent de métaphore de la pensée qui se déroule en continu, tout comme la musique dans le temps, et qui est unidirectionnelle, comme le flux sonore d'une mélodie ; le contenu de la pensée est construit de motifs récurrents, tout comme la musique, mais pas forcément sous forme de leitmotiv.

13 DOROTHY RICHARDSON, *Pilgrimage*, London, Virago, 1979, IV, p. 149.

3 LA MUSIQUE COMME MODÈLE NARRATIF

Pilgrimage est une exploration minutieuse de la conscience de la protagoniste Miriam Henderson. La critique est parfaitement d'accord sur ce fait. Ce qui fut un sujet de louange et de discorde, c'est la forme narrative. Lawrence Hyde (1924) est l'un de ceux qui ont été le plus critiques à cet égard. Selon lui, Richardson échoue dans son entreprise car elle ne donne pas de point de repère au lecteur pour qu'il puisse trouver le sens des impressions qu'il reçoit par l'intermédiaire de la protagoniste.¹⁴ Incapable de synthétiser son expérience, Miriam, selon lui, ne mûrit pas : elle ne peut qu'enregistrer les détails les plus minutieux, trouver des traits communs à des choses à première vue très différentes, mais elle reste superficielle et incapable d'entrer au cœur de la vie (« plunge into life »).¹⁵ En outre, la technique de Richardson - son « courant de conscience » - est informe. Selon Hyde, Richardson n'offre pas au lecteur le moyen de cerner les impressions de la protagoniste. Watts, quant à elle, défend la technique de Richardson mais reconnaît que les impressions ne sont pas synthétisées : « 'Consciousness comes into being at the site of a memory trace,' Freud wrote. In *Pilgrimage* the consciousness of Miriam Henderson takes place in precisely this sense. Yet, for all its idiosyncratic individuality, that trace is also representative in cultural terms : an accumulation of material, half-unworked, part unconscious, registered, but not as the critics pointed out, synthesized ».¹⁶

Ce qui a été négligé par la critique, c'est la musique qui permettra de comprendre la forme narrative de *Pilgrimage*, la technique de l'auteur et les « défauts » que la critique traditionnelle lui a reprochés. Comme Eric Prieto le suggère : « analysing music helps to elucidate certain recurrent features of modernist narratives that have been particularly resistant to the tools of more traditional literary criticism ».¹⁷ C'est ce que nous allons tâcher de démontrer.

Selon ce chercheur musico-littéraire, ce que la littérature peut emprunter à la musique, ce ne sont pas des tons réels, un rythme ou un modèle de diction poétique qui puisse autant qu'il peut fournir un modèle d'autonomie sémantique, un mode de signification qui ne limite pas la pensée à la dénotation des mots. « Nommer un objet », écrit Stéphane Mallarmé, « c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve... Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, il n'y en a pas d'autres d'évoquer les objets ».¹⁸ Selon Edward Hanslick, Schopenhauer ou Pater, la musique est libre des contraintes du concept. Cette idée de l'autonomie sémantique a également intrigué Paul Valéry. Son intérêt pour « l'observation précise des relations du langage et de l'esprit »¹⁹ et son désir d'un mode de littérature justifié non pas par un contenu sémantique mais par la recherche de relations intrinsèques se retrouvent dans son attitude nostalgique envers la

14 LAWRENCE HYDE, *The Work of Dorothy Richardson*, in «Adelphi», II (1924), p. 512.

15 *Ivi*, p. 517.

16 WATTS, *Dorothy Richardson*, cit., p. 7.

17 ERIC PRIETO, *Listening in : Music, Mind, and the Modernist Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.

18 STÉPHANE MALLARMÉ, *Sur l'évolution littéraire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1945, p. 869.

19 Paul Valéry, cité dans, PRIETO, *Listening in : Music, Mind, and the Modernist Narrative*, cit., p. 9.

prétendue unité des arts. On peut caractériser cette nostalgie de l'unité des arts par des principes abstraits qui ont comme dénominateur commun l'adéquation du matériel (les tons, le langage) à la structure de la pensée et on la trouve également chez Richardson. Dans son article « Captions », Richardson unit le mot et l'image : « The artist can no more eliminate the caption that he can eliminate himself. Art and literature, Siamese twins making first courtesy to the public in a script that was a series of pictures, have never yet been separated. In its uttermost abstraction art is still a word about life and literature never ceases to be pictorial ».²⁰ Ce qui permet à la musique de servir de modèle à la littérature, c'est la structure de la pensée. Dans « The Music of Poetry », T.S. Eliot décrit « le poème musical » comme ceci : « [a poem] has a musical pattern of sound and a musical pattern of the secondary meanings of the words which compose it, indissoluble and one. And if you object that it is only the pure sound, apart from the sense, to which the adjective 'musical' can be rightly applied, I can only ...[respond] that the sound of a poem is as much an abstraction from the poem as is the sense ».²¹ Eliot insiste sur la relation indivisible entre le son et le sens. Les métaphores traditionnelles comme « la musique du vers » ou « l'harmonie imitative » qui lient la musique et la poésie par le son, passent à côté de la logique qui régit les sons. Eliot lie la musique à la notion de « pattern » pour l'opposer à l'ordre syntaxique habituel de mots dans une proposition. Le « poème musical », dans le sens où l'entend Eliot, utilise un modèle (« pattern ») qui superpose une couche supplémentaire de sens à la signification littérale du mot. Ce type de logique ne peut être considéré comme musical que dans un sens métaphorique. Ainsi, Eliot utilise la musique comme un terme d'opposition, une sorte de catachrèse qui lui permet d'étiqueter un mode de pensée relié au « sens secondaire des mots » (« the secondary meanings of the words »).²² Selon Prieto, c'est cet emploi métaphorique de la musique, lié à la notion de modèle appliqué à la façon dont la pensée fonctionne, qui régit la façon dont les modèles musicaux sont utilisés dans la littérature du vingtième siècle.²³

L'effort de Richardson de présenter la réalité à travers la conscience de la protagoniste est étroitement lié à la musique comme source d'un modèle permettant de représenter la logique de la pensée. Pour l'auteur, la musique est une alternative à l'ordre logique qui régit les formes narratives traditionnelles et le discours littéraire conventionnel. L'unité de *Pilgrimage* ne dépend pas de son intrigue dans le sens classique où Aristote l'entend : « the imitation of an action that is complete and whole and of a certain magnitude ».²⁴ L'unité de *Pilgrimage* vient des associations qui lient les pensées les unes aux autres, la précédente à la suivante, à celles qui reviennent et se répètent. Dans son article, Thomas Fahy identifie le leitmotiv de Wagner dans la technique de Richardson. Parmi les techniques de Wagner, comme le développement continu ou le chromatisme, c'est le

20 Dorothy Richardson, cité dans *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, a cura di James Donald et al., Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 155.

21 Thomas Stearns Eliot, « The Music of Poetry », dans PRIETO, *Listening in : Music, Mind, and the Modernist Narrative*, cit., p. 10

22 *Ibidem*.

23 *Ivi*, p. II.

24 *Ibidem*.

leitmotiv qui a influencé le plus le roman moderne. Cependant, le leitmotiv est essentiellement une technique littéraire. En outre, l'emploi du leitmotiv n'indique pas forcément des modifications dans le statut littéraire du texte. L'emploi de tout modèle musical dans la littérature, y compris le leitmotiv, ne peut être considéré comme musical que métaphoriquement.

L'état métaphorique de la musicalité du texte ne doit pas être perçu comme un obstacle à l'analyse critique. Au contraire, le fait même que de telles métaphores soient nécessaires fournit un indice important quant à ce que la critique musico-littéraire doit faire. Ces métaphores doivent être isolées et expliquées de manière à mettre en lumière les caractéristiques du langage qui ne seraient pas apparentes à la critique littéraire traditionnelle.

Alors, comment les modèles musicaux influencent le fonctionnement sémiotique du texte, pourquoi Richardson les a-t-elle employés et quel est leur rôle ; quel bénéfice *Pilgrimage* retire-t-il de cela et pourquoi Richardson se tourne-t-elle vers la musique ?

4 LA MUSICALISATION DE *PILGRIMAGE*

Il n'est pas évident de savoir ce que Richardson pense de la musique et du sens musical. Richardson ne propose pas de point de vue dans ses articles qui nous permette de dire comment elle comprend la musique et la musicalisation de la fiction. Cependant, Richardson parle de la métaphore et la considère comme un outil très important pour que l'écrivain réussisse à inciter le lecteur à collaborer : « [the writer must be present] only in the attitude towards reality, inevitably revealed : subtly by his accent, obviously by his use of adjective, epithet, and metaphor ».²⁵ En outre, la musique, pour la protagoniste, propage un mutisme sémantique qui à son tour ouvre un potentiel sémantique infini. C'est dans et grâce à la musique que Miriam trouve la possibilité d'effectuer sa quête identitaire, d'analyser son identité nationale et religieuse, et de réfléchir au genre et à l'identité sexuelle, d'accéder au centre de son être, de réunir le passé, le présent et le futur, d'accéder au chemin infini qui mène à la liberté ultime et enfin de devenir écrivain. De plus, Miriam décrit la musique comme un « solvant »,²⁶ un agent qui a la propriété de dissoudre, de diluer différentes émotions. Dans le sens chimique, les solvants ne se modifient pas lorsqu'ils entrent en action, et ils ne modifient pas les substances qu'ils dissolvent. En prenant en compte ce parallèle chimique, nous pouvons dire que, pour Miriam, la musique fait sens en dehors d'elle-même, le sens musical réside hors de la musique elle-même. D'ailleurs, la musique a la capacité de faire appel aux émotions et de provoquer de fortes réponses affectives. Toutes ces possibilités que la musique offre à Miriam doivent être comprises comme une métaphore, comme Barthes le suggère dans *L'obvie et l'obtus* :

La musique est à la fois l'exprimé et l'implicite du texte : ce qui est prononcé (soumis à inflexions) mais n'est pas articulé : ce qui est à la fois en dehors du sens

²⁵ Dorothy Richardson, dans BONNIE KIME SCOTT (a cura di), *The Gender of Modernism. A Critical Anthology*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 397.

²⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage*, cit., IV, p. 171. C'est une idée que Miriam emprunte à son ami Hypo Wilson (H.G. Wells romancé) et à laquelle elle va rajouter le concept d'« accompagnement musical ».

et du non-sens, à plein dans cette signifiante, que la théorie du texte essaye aujourd'hui de postuler et de situer. La musique, comme la signifiante - ne relève d'aucun métalangage, mais seulement d'un discours de la valeur, de l'éloge [...] peut-être que c'est cela, la valeur de la musique : d'être une bonne métaphore.²⁷

La musique joue un rôle important non seulement pour la protagoniste, mais aussi pour Richardson et sa tentative de libérer le roman des contraintes des conventions littéraires pour qu'il puisse mieux représenter la vie et la réalité et s'ouvrir au lecteur. Richardson se sert de la musique d'une manière qui affecte directement ce que Aldous Huxley appelle la construction du roman. En outre, la musique touche la structure du roman et la technique narrative. On peut trouver les raisons pour lesquelles Richardson se livre à une telle entreprise dans la critique des écrivains du début de XX^e siècle qui s'intéressent aux raisons de l'introduction de modèles musicaux dans le roman moderniste. L'emploi de modèles musicaux dans le récit est une réponse à la prise de conscience croissante au début du XX^e siècle du fait que toutes les représentations littéraires de la réalité dépendent de structures mentales et linguistiques qui n'ont pas de rapport direct avec l'objet représenté. Cette tendance peut être reliée aux développements que connaissent les sciences au XX^e siècle (la théorie de la relativité, l'anthropologie, la linguistique structuraliste, la psychanalyse, etc.). Dans ses articles, Richardson exprime sa conviction que le roman traditionnel ne représente vraiment pas la vérité. De plus, elle y rajoute sa volonté de changer la façon dont le récit fait sens et le communique au lecteur, lui laissant plus de liberté d'interprétation et de collaboration. Pour ce faire, Richardson se sert d'une ponctuation inhabituelle, de descriptions détaillées, de la technique du courant de conscience et, au lieu de présenter les événements de la vie de sa protagoniste, son roman se concentre sur la représentation de sa conscience. Or, Richardson a construit un roman qui fut accusé d'être sans unité, sans trame narrative, illisible, et qui tente de diminuer l'autorité de l'écrivain tout en offrant une sorte d'autobiographie. En même temps, Richardson exprime ses doutes quant à la capacité du langage à révéler la vérité, à la capacité du roman de faire sens et de le communiquer ; elle exprime sa méfiance quant à la relation entre le signifiant et le signifié et croit à la possibilité pour le signifiant de se référer à plus d'un signifié, comme le prouvent ses jeux de mots et devinettes. Telles sont les raisons pour lesquelles Richardson se tourne vers la musique. À lui seul, le fait que Richardson intercale des calembours, des comptines, des paroles de chansons dans le récit, utilise l'assonance, l'allitération, s'appuie sur la prosodie ou « l'harmonie imitative » ou « la musique du vers », ne représente pas l'ensemble de la musicalisation de *Pilgrimage*. Comme l'écrit Huxley : « The musicalisation of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. But on a large scale, in the construction ».²⁸ Cette saturation musicale témoigne de travaux à grande échelle sur la forme. Richardson utilise des effets phonétiques et rythmiques qui de leur côté sont associés à la musique (elle-même met les mots qui caractérisent la qualité des voix en italique pour en accroître l'effet), mais leur but

27 ROLAND BARTHES, *La musique, la voix, la langue*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, vol. III, p. 880.

28 Aldous Huxley, *Point Counter Point*, cité dans WERNER WOLF, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 165.

n'est pas de transformer le roman en musique ni de lui accorder une forme musicale. Ils sont le signe de l'expérimentation que Richardson mène avec la nouvelle technique du courant de conscience et la représentation de la conscience en général. Les jeux des mots, les devinettes, les allitérations et les assonances n'ont pas qu'un seul but prosodique. Ils donnent des informations sur l'état psychologique de la conscience narrative.

La présence de modèles musicaux dans la littérature a également été décrite comme un effort d'abstraction. Mais tout comme la poussée principale de la tendance à se référer à la musique n'est pas prosodique, la musicalisation du roman n'implique pas forcément l'abstraction. La présence de modèles musicaux n'est pas motivée par des problèmes d'élocution oratoire et poétique, traditionnellement liés à la notion de « la musique du vers », ni par le fait que la musique comme art non mimétique pourrait être une référence naturelle pour mettre en pratique la théorie anti-mimétique mettant l'accent sur la production et l'écriture et caractérise la représentation et la littérature comme secondaires. L'emploi de modèles musicaux par Robert Pinget, Samuel Becket et Michel Leiris, les romanciers les plus intéressés par la musique, se sont également engagés dans des projets fondamentalement mimétiques. Richardson ne fait pas exception. La musicalisation de *Pilgrimage* suppose une tentative de refonte de la forme du roman et de sa syntaxe afin que celles-ci ne soient pas inféodées à la représentation d'objets et d'événements. Il ne s'agit pas de faire disparaître le contenu mais d'envisager le contenu en fonction de la forme. Dans le roman traditionnel, c'était l'inverse. Le roman traditionnel a été défini par sa fonction mimétique et les romanciers avaient tendance à parler de la forme narrative comme s'il s'agissait presque d'un accessoire, d'un sous-produit du contenu. Lorsque Richardson se tourne vers la musique comme modèle pour le récit de *Pilgrimage*, l'objectif est de subvertir l'ordre chronologique et causal en faisant appel à des principes d'organisation qui ne sont pas d'ordre dramatiques. Si l'on situe la musicalisation de *Pilgrimage* dans la tendance générale du début de XX^e siècle à se détourner des illusions d'objectivité, on trouve au cœur de *Pilgrimage* la préoccupation majeure des écrivains modernistes, à savoir la description de la vie mentale du protagoniste et le fonctionnement de la pensée. Dans *Pilgrimage*, autant que dans les autres romans dits musicaux, la musique est une métaphore du fonctionnement de l'esprit. Contrairement à la majorité des romanciers qui se sont généralement tournés vers la musique dans leur quête de modèles formels qui puissent être appliqués à des récits (ainsi Dujardin a utilisé le leitmotiv pour sa théorie du monologue intérieur ou Joyce le contrepoint musical pour les « Sirènes » dans *Ulysse*), Richardson fournit l'une des exceptions à cette tendance générale, tout comme Proust. De même que Proust, Richardson s'intéresse à la mémoire et aux dimensions temporelles de la pensée (comme nous le verrons plus loin), à la vérité et l'acte mental comme critère premier de la vérité. Cet intérêt l'amène, comme Proust, à se tourner vers la musique. Pour Richardson, la vérité artistique réside dans la représentation d'actes de cognition et non dans la description des objets. L'écriture de Richardson repose sur la répétition et la variation, l'analogie et l'exemplification. Richardson lie à plusieurs reprises sa prose à la musique à travers les notions plus générales de style, de pensée et de temps. Elle utilise la musique comme modèle pour la construction du sens, s'appuie sur la façon dont la musique fait sens et l'applique à la façon dont la littérature et le langage font sens, et met l'accent sur la capacité de la musique à révéler des essences au-delà de la division du temps en passé, présent et futur.

5 LA MUSIQUE, LA RÉCIT ET LE TEMPS

Le temps occupe une place importante dans *Pilgrimage*. George H. Thomson, dans son *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, qualifie le roman d'exigeant, car il n'offre pas de vue d'ensemble des parties qui composent ce roman de 2000 pages et qui comptent plus de 600 personnages. En outre, ce qui rend le roman exigeant selon lui, c'est son schéma temporel très élaboré. Le roman englobe vingt ans de la vie de la protagoniste Miriam Henderson, de 1893 à 1912, et suit également très précisément (avec quelques décalages) la vie de l'écrivain durant cette période. C'est un roman qui prend une forme circulaire : dans le dernier volume Miriam commence à écrire le premier volume de *Pilgrimage*, *Pointed Roofs*. Cependant, *March Moonlight* n'a pas été fini, Richardson est décédée avant de l'avoir terminé. En outre, dans sa correspondance, on apprend qu'elle voulait écrire au moins trois autres volumes mais les éditeurs n'étaient pas intéressés.²⁹ Par ailleurs, chaque volume couvre en général une période d'un an mais certaines années entre 1893 de 1912 sont présentées à travers le souvenir de la protagoniste. Le roman contient des analepses qui remontent jusqu'à son enfance et certains événements réapparaissent dans la mémoire de la protagoniste au cours de son pèlerinage. La présentation du temps et des événements dans le roman correspondent aux états psychologiques de la protagoniste et à son développement spirituel mais révèlent également l'attitude de la protagoniste et de Richardson envers l'écriture et le temps. *Pilgrimage* dépeint la quête identitaire de la protagoniste mais c'est aussi un roman qui décrit la formation d'un écrivain : « To write is to forsake life. Every time I know this, in advance. Yet whenever something comes that sets the tips of my fingers tingling to record it, I forget the price ; eagerly face the strange journey down and down to the center of being. And the scene of labour, when I am back in it, alone, has become a sacred place ».³⁰ La quête identitaire et l'acte d'écriture s'effectuent sur le même voyage et ont la même destination. Cette destination n'est pas un point final mais c'est une route continue au centre de son être. Également, elles dépendent du même lieu, le « lieu sacré » dont la découverte représente le but du pèlerinage de la protagoniste. Y accéder, trouver l'accès à cet endroit pour pouvoir toujours y revenir constitue la quête identitaire et artistique de Miriam. Le centre de son être, cet endroit sacré, requiert et promeut simultanément une liberté et une autonomie qui certes sont liées à la question de genre mais surtout au temps. La notion d'éveil (« awakening », qui est au centre des premiers volumes et est indispensable pour trouver le centre de son être et y accéder) est, dans sa nature, temporelle : « Busily live in the past, and at the same moment onlooker at self living ».³¹ Le moment d'éveil est nécessaire pour découvrir ce que Miriam appelle « 'Now' time », l'unité du passé, du présent et du futur—« an unchanging center »³²—qui demande ce que Miriam nomme « un pardon de soi » : « If one could fully forgive oneself, the energy it

29 G. H. Thomson analyse la correspondance de Richardson et montre que Richardson n'envisageait pas *March Moonlight* comme le dernier volume (*A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, a cura di George Thomson, NC, ELT Press, 1996, pp. 53-56).

30 RICHARDSON, *Pilgrimage*, cit., IV, p. 609.

31 WATTS, *Dorothy Richardson*, cit., p. 72.

32 RICHARDSON, *Pilgrimage*, cit., IV, p. 566.

takes to screen off the memory of the past would be set free ».³³ Cette unité du passé, du présent et du futur est le noyau de la formation artistique de Miriam : « Travel, while I write, down to the center where everything is seen in perspective ; serenely [...] while I write, everything vanishes but what I contemplate. The whole of what is called 'the past' is with me, seen anew, vividly. No, Shiller, the past does not stand 'being still'. It moves, growing with one's growth ».³⁴ Carol Watts, dans son étude de *Pilgrimage*, a identifié la connexion entre le temps et l'écriture et remarqué la méfiance de Miriam à l'égard du langage pour accomplir son projet artistique : « Yet, just as Miriam, a new-formed writer, must discover the missing letters of her alphabet that will connect her to such experience, the narrative must also find an alternative symbolic language : one making women, 'and not the letter, the medium of expression' ».³⁵ Watts propose le langage cinématographique comme moyen d'expression pouvant exprimer différentes expériences simultanément ainsi que le silence. Cependant, c'est aussi la musique qui suit la protagoniste dans son pèlerinage et qui exprime ce que la parole ne peut pas exprimer, qui exprime l'ineffable, et qui donne à Miriam la possibilité d'exprimer simultanément les expériences passées, présentes et futures. La musique textualisée dans le récit vient en complément des paroles qui sont « maudites » : « That is the curse of speech [...] its inability to express several things simultaneously ».³⁶ Dans la solitude, dans l'accompagnement musical, elle se sent sûre de sa vocation d'écrivain : « Above the passageway alongside the sculptor's studio, some large room whence daily the tremendous last movement of Chopin's last sonata encompasses me. Joining forces with my silent lime tree it sets aside all personal problems. Abolishes, so long as one is alone [...] Still feel sure when I am writing, a loneliness that now may encircle the rest of my life ».³⁷ Par ailleurs, la musique unit aussi le passé, le présent et le futur. Ce pouvoir de la musique est évoqué dans *Pilgrimage* à plusieurs reprises. Par exemple, dans *Backwater*, Miriam écoute dans sa maison familiale un invité qui joue au piano un morceau de Beethoven et ressent que le temps « se dissout » : « After a while, everything was dissolved, past and future and present and she was nothing but an ear, intent on the meditative harmony which stole out in the garden ».³⁸ Dans *Deadlock*, Miriam écoute pour la première fois un disque sur le gramophone avec sa sœur et son mari. La référence du morceau n'est pas indiquée, ce qui encore une fois met l'accent sur l'effet que la musique produit et pas sur le morceau lui-même. Dans cet extrait, il s'agit d'une marche funèbre. Miriam est prise par la musique ; elle se sent en dehors de l'espace et du temps, intacte par l'écoulement du temps : « She ceased to attend ; [...] was suddenly outside space and time, going on forever untouched ; the early days flowed up, recovered completely from the passage of time, going forward with to-day added to them, forever ».³⁹

Richardson établit ainsi une liaison entre le récit, le temps et la musique. Une des rai-

33 *Ivi*, IV, p. 607.

34 *Ivi*, IV, pp. 619, 657.

35 WATTS, *Dorothy Richardson*, cit., pp. 72, 75.

36 RICHARDSON, *Pilgrimage*, cit., IV, p. 164.

37 *Ivi*, IV, pp. 656-657.

38 *Ivi*, I, p. 205.

39 *Ivi*, III, p. 97.

sons de l'intérêt des écrivains pour la musique est la nature temporelle des deux arts car la syntaxe narrative facilite la compréhension de la nature temporelle de l'expérience des hommes, mais la syntaxe musicale approfondit cette compréhension. *Pilgrimage* est sans doute un roman qui fait une déclaration sur le temps. Shirley Rose a écrit deux articles très importants qui analysent le temps dans *Pilgrimage*. Dans son article de 1969, « The Unmoving Center : Consciousness in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », Rose parle du concept de conscience chez Richardson : pour Richardson, celui-ci ne représente pas un courant ou une chaîne de pensées entrelacées mais « un point central, lumineux » (« a central core, a luminous point »), ce qui, selon Rose, montre le refus de Richardson de l'évolution et du flux bergsoniens.⁴⁰ Dans son article de 1974, Rose explore plus profondément la distinction que Richardson fait entre la conscience et l'esprit et tente de mieux cerner le concept de temps que *Pilgrimage* propose. Richardson se concentre principalement sur l'appréhension du passage du temps et sur l'action synthétisante de la conscience qui le perçoit. Tout au long du roman, Richardson met l'accent sur la permanence de la vie et de l'expérience dans le mouvement du temps.⁴¹ Cependant, la représentation du concept de temps et de l'expérience temporelle dans un récit est une tâche difficile. Comme Ricœur le propose dans *Temps et récit*, le rôle de la syntaxe est crucial dans la production du sens dans un récit. Selon lui, le récit est plutôt concerné par la dimension temporelle de l'expérience des hommes. Cette dimension a résisté au pouvoir explicatif de la philosophie et c'est le pouvoir de reconfiguration de la syntaxe narrative, le *muthos* d'Aristote, qui offre la possibilité au récit d'approfondir notre compréhension du monde qui nous entoure. Le *muthos* comprend une succession d'événements unis dans un ensemble. Il est aussi en mesure d'offrir, grâce à la puissance de liaison de la syntaxe narrative, une compréhension du temps qui peut échapper à la mode descriptive de la philosophie. En d'autres termes, plutôt que d'essayer de décrire le temps et de le nommer, le récit l'illustre.⁴² De son côté, *Pilgrimage* offre un véritable feuilletage du temps. D'abord, on a le temps où l'action de *Pilgrimage* se déroule, c'est-à-dire vingt ans de la vie de Miriam Henderson, de 1893 à 1912. Ensuite, Richardson intercale des analepses qui transforment le temps de l'action en un constant va-et-vient. Certains événements réapparaissent dans le récit et sont représentés différemment à travers la lentille de la mémoire. En outre, *Pilgrimage* dépend du temps d'écriture du roman, le roman *Pilgrimage* que le lecteur a entre les mains, mais aussi le roman que la protagoniste commence à écrire au dernier volume de *Pilgrimage*, c'est-à-dire le premier volume *Pointed Roofs*. Par ailleurs, les événements dans *Pilgrimage* correspondent aux événements de la vie de Richardson au moment où l'action du roman se déroule. Richardson change souvent la troisième personne d'un narrateur omniscient en première personne, et le narrateur donne fréquemment des indices textuels de ce qui arrivera dans les volumes suivants. Qu'est-ce que Richardson voulait dire sur le temps par le récit de *Pilgrimage* ? En nous appuyant sur Ricœur et Prieto, nous dirons que le récit de *Pilgrimage* illustre le concept

40 SHIRLEY ROSE, *The Unmoving Center : Consciousness in Dorothy Richardson's Pilgrimage*, in «Contemporary Literature», x (1969), pp. 366-382.

41 SHIRLEY ROSE, *Dorothy Richardson's Focus on Time*, in «English Literature in Translation», xvii (1974), pp. 163-172.

42 PAUL RICŒUR, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991, vol. I, p. xi.

de temps que Richardson propose, tout en le liant à la musique. Comme l'écrit Prieto, les récits communiquent un type particulier de connaissances. Ils organisent l'expérience en relations séquentielles et causales, en utilisant la syntaxe de la séquence pour effectuer des tâches que la logique syllogistique ne peut pas effectuer. Mais le roman traditionnel, avec son accent linéaire sur la dénotation, avec une forme qui se fonde sur la *muthos* et sa dépendance sur la logique d'agrégation et de concaténation du récit, a une tendance architecturale : il transforme l'expérience humaine, qui est fondamentalement de nature temporelle, en un édifice logique et synchronique :

The *muthos*, that is, tends to objectify, to turn phenomena into objects that have a stability and permanence that they do not have in the « now » of consciousness. And if the *muthos* model has governed storytelling for thousands of years, this is because it offers a useful way for organizing the often enormous amount of information about a world that traditional narratives have tried to communicate.⁴³

C'est exactement le « 'now' of consciousness » que Richardson voulait représenter dans *Pilgrimage*. Selon elle, l'expérience des hommes échappe à la division du temps en passé, présent et futur : à l'inverse, elle les unit. Le « Now-time » de Richardson est aussi un acte de la mémoire où le passé de l'expérience est ouvert, et s'ouvre sans cesse au futur.⁴⁴ Pour présenter le monde intérieur, l'expérience dans sa nature temporelle, la « réalité », le récit doit se libérer de l'action, du point culminant et de la conclusion traditionnels, comme Richardson elle-même l'écrit dans une lettre de 10 août 1952 consacrée à *Pilgrimage* et au roman du début du XX^e siècle : « It dealt directly with reality. Hence the absence of either 'plot,' 'climax' or 'conclusion' ». ⁴⁵ Alors, Richardson oppose le flux temporel de la musique à ce que Prieto nomme « the architectural ideal of semantic stability ». ⁴⁶ Pendant longtemps, les critiques ont reproché à Richardson le manque d'action, de synthétisation des pensées et des expériences, les descriptions détaillées sans but apparent, et les déclarations et les pensées contradictoires de l'héroïne. Comme nous avons essayé de le démontrer, le but était de présenter la « réalité » et le moment « 'now' of consciousness » et de rendre le récit capable de le faire. L'inconsistance de la protagoniste peut être lue comme un processus de maturation. Cependant, on constate un incessant va-et-vient entre certaines idées. Ce que Miriam dit n'est jamais définitif : elle change, nie ou revient sur ce qu'elle a dit précédemment. Le but de Richardson était de présenter l'enchaînement des idées, d'illustrer le déroulement de la pensée dans sa dimension temporelle. La musique trouve toute sa place dans ce projet. Prieto écrit : « *Music is to consciousness in its temporal dimension what the linguistic sign is to consciousness in its intentional, synchronic dimension. The fugative relationships exemplified by music resemble those of consciousness in that, perceived only in time and not in*

43 PRIETO, *Listening in : Music, Mind, and the Modernist Narrative*, cit., pp. 96-97.

44 Carol Watts propose une explication détaillée de la connexion entre le « Now-time » et la mémoire dans *Pilgrimage* (WATTS, *Dorothy Richardson*, cit., pp. 58-82).

45 Une lettre au critique Shiv K. Kumar dans THOMSON, *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, cit., p. 56.

46 PRIETO, *Listening in : Music, Mind, and the Modernist Narrative*, cit., p. 97.

space, they disappear as quickly as they are perceived, leaving only traces in the memory of the listener ».⁴⁷ Richardson tente de présenter cette trace qui n'est jamais définitive et qui est constamment sujette à modification ; c'est pour cela que certains événements de la vie de la protagoniste sont présentés différemment dans différents volumes à travers la mémoire de la protagoniste, comme par exemple la rupture de la liaison amoureuse avec Amabel. Ce procédé rappelle la technique musicale de la variation qui, de son côté, se repose sur des modifications apportées à un thème musical en le répétant sous une forme altérée. Dans le récit, ce procédé rend possible l'évocation des modalités de la conscience : « this narrating consciousness [...] in search only of itself, is always ready to abandon its previous hypotheses [...] no longer concerned with the outside world ».⁴⁸ Miriam, tout comme Richardson, dans la solitude, déconnectée du monde qui l'entoure, trouve le moyen de présenter « le vrai sujet » d'un roman. L'effort de Richardson est également de cerner le processus imaginatif. Le monde extérieur empêche l'accès au moment « 'now' of consciousness » car Miriam comprend que se détacher du monde qui l'entoure et des relations qu'elle a établies avec d'autres hommes et femmes lui est nécessaire pour accéder au centre de son être et écrire :

While I write ...The whole of what is called 'the past' is with me, seen anew, vividly. [...] Contemplation is adventure into discovery ; reality. What is called 'creation' imaginative transformation, fantasy, invention, is only based upon reality. [...] Fully to recognize, one must be alone. Away in the farthest reaches of one's being. As one can richly be, even with others, provided they have no claims. Provided one is neither guest nor host. With others on neutral territory, where one can forget one is there, and be everywhere.⁴⁹

Ces techniques musicales, les « variations » et les répétitions (de morceaux de musique tels que la *Pathétique* de Beethoven ou la *Marche funèbre* de Chopin, et certains souvenirs précis comme celui du jardin de Babington) apportent à *Pilgrimage* une nouvelle façon d'organiser le récit ; au lieu de suivre une progression linéaire, le discours narratif se fonde également sur des principes musicaux comme la variation et la répétition et prend davantage une forme circulaire, tant et si bien que la fin de *Pilgrimage* est aussi le début de l'écriture du roman. Ces techniques modifient le sens référentiel du récit et aident Richardson dans son projet de détourner le point focal du roman des objets décrits vers la conscience. Comme dans presque tous les romans qui utilisent les techniques musicales à ces fins, *Pilgrimage* contient des descriptions d'objets et d'événements mais les techniques musicales employées, si elles sont reconnues par le lecteur, aident à la compréhension du roman. La compréhension du roman dépend de la capacité des lecteurs à subordonner le contenu dénotatif de la parole aux processus mentaux que la parole exemplifie. C'est le fardeau que Richardson impose aux lecteurs et ce rôle collaboratif qu'elle leur accorde est un aspect du roman moderniste qui l'intriguait.

Pour conclure, une des raisons pour lesquelles Richardson intercale l'intertexte musical est la temporalité de la représentation. La musique sert de modèle pour la pensée

47 *Ibidem*.

48 *Ibidem*.

49 RICHARDSON, *Pilgrimage*, cit., IV, pp. 657.

dans sa dimension temporelle, s'opposant ainsi à la dimension synchronique du signe linguistique. Par l'intertexte musical Richardson crée l'effet d'une pensée en mouvement et d'une pensée en évolution dans la conscience. Or, *Pilgrimage*, en plus de la quête identitaire de la protagoniste, comporte encore une autre quête. C'est la quête d'une structure du récit. Richardson montre que l'on peut accéder à la structure mentale seulement dans son apparition dans le temps. Le flux cognitif que *Pilgrimage* dépeint dépend du remplacement de la logique agrégative et linéaire du récit traditionnel qui se fonde sur l'action par une fluidité qui est caractéristique de la pensée et de la musique, et qui est attribuée au récit. Ainsi, pour Richardson, la structure et la forme sont-elles aussi importantes que le contenu. Cependant, on ne trouve pas d'indices extratextuels suggérant que les techniques musicales ou les modèles musicaux comme la variation ou la répétition sont consciemment utilisés dans *Pilgrimage* ou lorsque c'est le cas, ceux-ci n'en demeurent pas moins métaphoriques. Malgré le manque de références extratextuelles concernant l'emploi de modèles musicaux dans *Pilgrimage*, Richardson a, selon nous, ressenti le besoin, en bon connaisseur de la musique classique et en excellente pianiste,⁵⁰ de recourir à la musique pour justifier l'intuition de l'importance de la répétition et la variation et créer un roman de la conscience, de la pensée, de l'expérience subjective et du temps.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACKÈS, JEAN-LOUIS, *Musique et Littérature : Essai de poétique comparée*, Paris, P.U.F., 1994. (Citato a p. 136.)
- BARTHES, ROLAND, *La musique, la voix, la langue*, in *Œuvres Complètes*, sous la dir. de Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, t. III. (Citato a p. 142.)
- BLUEMEL, KRISTINE, *Experimenting on the Borders of Modernism*, Athens, University of Georgia Press, 1997. (Citato a p. 136.)
- CHEVALLEY, ABEL, *The Modern English Novel*, New York, Haskell House, 1973. (Citato a p. 136.)
- DONALD, JAMES, ANNE FRIEDBERG et al. éd.s., *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1988. (Citato a p. 140.)
- FAHY, THOMAS, *The Cultivation of Incompatibility : Music as a leitmotif in Dorothy Richardson's Pilgrimage*, in «Women Studies : An Interdisciplinary Journal», XXIX/2 (2000). (Citato a p. 137.)
- FRIGERIO, FRANCESCA, *Quando le parole cantano. La scrittura musicale di Dorothy Richardson*, Roma, Aracne, 2010. (Citato a p. 137.)
- FROMM, GLORIA, *Dorothy Richardson. A Biography*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1977. (Citato a p. 149.)
- HYDE, LAWRENCE, *The Work of Dorothy Richardson*, in «Adelphi», II (1924). (Citato a p. 139.)
- MALLARMÉ, STÉPHANE, *Sur l'évolution littéraire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1945. (Citato a p. 139.)

⁵⁰ A voir GLORIA FROMM, *Dorothy Richardson. A Biography*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1977.

- PRIETO, ERIC, *Listening in : Music, Mind, and the Modernist Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002. (Citato alle pp. 139, 140, 147, 148.)
- RADFORD, JEAN, *Dorothy Richardson*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1991. (Citato a p. 136.)
- RICHARDSON, DOROTHY, *Pilgrimage*, London, Virago, 1979. (Citato alle pp. 138, 141, 144, 145, 148.)
- RICŒUR, PAUL, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991, t. I. (Citato a p. 146.)
- ROSE, SHIRLEY, *Dorothy Richardson's Focus on Time*, in «English Literature in Translation», XVII (1974), pp. 163–172. (Citato a p. 146.)
- *The Unmoving Center : Consciousness in Dorothy Richardson's Pilgrimage*, in «Contemporary Literature», X (1969), pp. 366–382. (Citato a p. 146.)
- SCOTT, BONNIE KIME, *Refiguring Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1995. (Citato a p. 137.)
- éd., *The Gender of Modernism. A Critical Anthology*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1990. (Citato a p. 141.)
- THOMSON, GEORGE éd., *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, NC, ELT Press, 1996. (Citato alle pp. 144, 147.)
- VUONG, HOA HOI, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2003. (Citato a p. 136.)
- WATTS, CAROL, *Dorothy Richardson*, Plymouth, Northcote House, 1995. (Citato alle pp. 137, 139, 144, 145, 147.)
- WHITE, JOHN DAVID, *The Analysis of Music*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1976. (Citato a p. 137.)
- WOLF, WERNER, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999. (Citato a p. 142.)

PAROLE CHIAVE

Dorothy Richardson, *Pilgrimage*, la musique, la musicalisation du roman, la forme musicale, la forme narrative, le temps.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Ivana Trajanoska a soutenu une thèse en études anglophones en décembre 2014 (Université Paul Valéry, Montpellier 3, équipe de recherche EMMA). Depuis 2008, elle est enseignante de langue et littérature anglaise et de langue française à l'University American College Skopje (Macédoine). Elle a publié un roman en macédonien, *Razglednici (Des cartes postales)*, et quelques articles : *Word and Image in Dorothy Richardson's Pilgrimage : pictorialism and gender identity in Pointed Roofs*. ELALT Conference Proceedings, Novi Sad : 2011 ; *ELT Methodologies in Challenging the Common Sense – Are they Applicable in the Content Learning Classroom of Higher Education ?*. Procedia - Social and Behavioral Sciences, Vol. 70 (May 2012) ; *The Global Simulation Technique in the EFL Classroom*. 7th ELTAM - IATEFL - TESOL International Biannual Conference. Journal n°1 (October 2012), *Protection of Cultural Heritage in Macedonia and Italy*, The Europe of Tomorrow : Creative, Digital, Integrated. Conference Proceedings. Skopje : University American College Skopje (September, 2014).

trajanoska@uacs.edu.mk

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

IVANA TRAJANOSKA, *La musicalisation de Pilgrimage de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 135–151.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

TRA POESIA, MUSICA, DISEGNO E PROSA: IL PROGETTO DAP – DMITRIJ ALEKSANDROVIČ PRIGOV

ALICE BRAVIN – *Università di Udine*

Il presente articolo si sofferma su una delle maggiori figure del panorama culturale russo del Ventesimo secolo, Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007): poeta, scrittore, pittore, grafico, autore di installazioni, performance teatrali e musicali, Prigov rappresenta un artista completo e un autore dalla natura poliedrica per il quale risulta impossibile stabilire gerarchie tra le svariate incarnazioni. La sua produzione artistica si inserisce all'interno di un progetto che include le varie forme sperimentate, il *progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov*: in esso tutti i tipi di attività (prosa, poesia, disegno, musica) si compenetrano, con la conseguente rottura dei tradizionali confini tra le arti.

Dopo aver delineato le caratteristiche essenziali del *progetto DAP*, si analizzeranno alcuni esempi concreti di applicazione di tali principi, con riferimento alle performance orali, al confine tra poesia, canto e musica. Punto di partenza di queste esibizioni vocali è l'*Azbuka* ('Abbecedario'), dove a ciascuna delle trentatré lettere dell'alfabeto russo viene associato ora un suono, ora un elenco di parole, ora una situazione: parola scritta e musica si fondono in una performance unica.

Il vero *Artista* è colui che opera a cavallo tra generi e codici diversi, che può esprimersi in totale libertà, servendosi di strumenti e mezzi eterogenei, lavorando ovunque e con tutto.

Corrisponde appieno a questa definizione Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007), uno dei protagonisti del panorama letterario e artistico russo del ventesimo secolo: poeta, scrittore, pittore, grafico, scultore, attore, autore di installazioni, video arte, performance teatrali e musicali, Prigov è un artista a tutto tondo, «il vero artista universale dei tempi moderni»,¹ un «artista-orchestra, instancabile inventore di forme nuove all'incrocio di generi diversi»,² dall'inesauribile vena creativa.

Dmitrij Aleksandrovič (designato con nome e patronimico, come in Russia si è soliti fare solo per i classici) è un esempio perfetto di artista sintetico e completo, capace di superare i confini tra generi e fare della propria personalità eclettica un ambizioso e vasto progetto che include tutte le forme sperimentate: il *progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov*.

This paper focuses on one of the most famous figures of the Russian cultural scene of the Twentieth century: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007). As poet, writer, painter, graphic designer, author of installations, musical and theatrical performances, Prigov was a *total*, versatile and extremely productive artist, for whom it is difficult to establish a hierarchy between all his different personifications. His entire artistic production is part of a wide project including different genres and permanently breaking borders between forms of art: the life-long artistic *project DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov*.

After having described the characteristics of the *project DAP*, in this paper I aim to analyze some examples of this combination of different artistic strategies, focusing on musical performances. The starting point for these performances – standing on the border between poetry, song and music – is the so-called *Azbuka* ('Alphabet'): each of the thirty-three letters of the Cyrillic alphabet spells out a word or a phrase introducing either a sound or a situation. Words and music are combined together in a unique performance.

1 MARIO CARAMITTI, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 113.

2 MICHAEL AJZENBERG, *Vzgljad na svobodnogo chudožnika*, Moskva, Gendal'f, 1997, p. 94. Ove non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

L'autore così si definisce in una intervista del 2004:

Io sono un operatore della cultura. Lei sa che un tempo c'era uno straordinario titolo in Russia, [...] EmOpeC, ovvero Emerito Operatore della Cultura. Ecco, io sono proprio un operatore della cultura. [...] l'arte attuale è costruita in modo tale che l'artista, ormai *Artist* con la lettera maiuscola, di fatto non si limiti a un solo genere o a un solo materiale, ma lavori praticamente ovunque.³

I UN ARTISTA UNIVERSALE

Il giovane Dmitrij, nato a Mosca in una famiglia di intellettuali (il padre era ingegnere, la madre pianista), manifestò un primo interesse per la produzione artistica e letteraria già a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, quando a soli sedici anni cominciò a scrivere poesie che circolarono inizialmente attraverso il *samizdat*. Fino all'avvento della *perestrojka* i suoi lavori non vennero pubblicati in patria, ma furono stampati all'estero dal 1975 presso edizioni in lingua russa. La fama del poeta Prigov crebbe negli anni Sessanta all'interno dei gruppi underground d'ambiente moscovita, e presto egli divenne una delle figure centrali dell'arte non-ufficiale e del movimento concettualista.

I suoi esordi avvennero quindi all'insegna della poesia, e proprio con l'etichetta di *poeta* il nome di Dmitrij Aleksandrovič è conosciuto nel panorama culturale occidentale, soprattutto come autore di un numero sorprendente di componimenti lirici: oltre trentacinquemila!⁴

Prigov compose anche testi in prosa, racconti e tre romanzi;⁵ a completare il suo profilo di scrittore vi sono le cosiddette *Avvertenze* con le quali l'artista si fa teorico di se stesso.⁶

- 3 PAVEL LEMBERSKIJ, *Pamjati D.A. Prigova. Interv'ju*, 2004, <http://www.proza.ru/2008/06/02/578> (11.11.2011).
- 4 Il primo volume italiano, raccolta di alcune delle poesie di Dmitrij Aleksandrovič, è stato curato da Alessandro Niero: DMITRIJ PRIGOV, *Trentatré testi*, a cura di Alessandro Niero, Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2011. Del 2014 è *Oltre la poesia*, una miscellanea che alterna liriche e disegni dell'artista alla riflessione su possibilità e difficoltà del tradurre Prigov in italiano, compito affidato qui a quattro autori (Massimo Maurizio, Alessandro Niero, Marco Sabbatini e Mario Caramitti): DMITRIJ PRIGOV, *Oltre la poesia*, a cura di Alessandro Niero, Venezia, Marsilio, 2014. Rimando all'elenco delle principali pubblicazioni del Prigov scrittore (poeta e prosatore) e delle traduzioni in lingua italiana finora realizzate riportato a conclusione di quest'ultimo volume: cfr. *ivi*, pp. 158-159. Sul Prigov poeta tradotto in italiano cfr. anche ALESSANDRO NIERO, *Perevodit' Prigova (-poëta), perevedënnij Prigov (-poët)*, in «Europa Orientalis», XXXII (2013), pp. 315-327. Per un elenco delle opere di Prigov tradotte in italiano si veda anche il sito <http://prigov.org/ru/translations/italiano> (25.03.2016).
- 5 I romanzi sono *Živite v Moskve: rukopis' na pravach romana* ('Vivete a Mosca: manoscritto a titolo di romanzo', 2000), *Tol'ko moja Japonija* ('Soltanto il mio Giappone', 2001), *Renat i Drakon* ('Renato e il drago', 2005). L'unico romanzo finora tradotto in lingua italiana è *Živite v Moskve*: DMITRIJ PRIGOV, *Eccovi Mosca*, trad. da Roberto Lanzi, Roma, Volland, 2005.
- 6 Le *Avvertenze* (in russo *Preduvedomenija*) sono approfondimenti che nascono come introduzioni premesse dall'autore a propri testi di poesia o prosa, attraverso le quali Prigov vuole chiarire, con il suo inconfondibile stile ironico-sarcastico, le tematiche affrontate; esse si sono sviluppate in seguito in un genere a sé e alcune sono state raccolte dall'artista in: DMITRIJ PRIGOV, *Sbornik preduvedomenij k raznoobraznym veščam*, Moskva, Ad Marginem, 1996.

Negli anni Settanta iniziò a creare forme ibride di produzione artistica, coniugando la passione per la parola con l'interesse crescente per la pittura, e diede vita a testi di poesia visiva, disegni realizzati sulle pagine di quotidiani, mini-libri, telegrammi inseriti in lattine e altri manufatti, in una commistione totale fra arte figurativa e poesia.⁷

Altro genere sperimentato da Prigov è stato quello dell'installazione, attraverso la quale il fruitore è posto in relazione diretta con l'opera d'arte. Installazione tipica di Dmitrij Aleksandrovič è la stanza-scatola, una sorta di costruzione-altare, con fori neri che si aprono tra le pareti bianche, boccali di vino rosso, cumuli di giornali, la statua di una donna inginocchiata davanti a un enorme occhio solitario: in questo ambiente dalla natura mistica lo spettatore è invitato a entrare mantenendo un atteggiamento di umiltà e venerazione. Gli schizzi preparatori delle installazioni rappresentano un ricchissimo bagaglio dell'eredità lasciataci dall'artista.⁸

Prigov fu inoltre protagonista di performance artistiche e musicali, realizzò esperimenti di videoarte, lavorò per il teatro e il cinema.

Nel 1987 partecipò a Mosca per la prima volta a una mostra collettiva dal titolo *Neoficial'noe iskusstvo*, 'Arte non ufficiale', mentre la prima esposizione personale venne organizzata nel 1988 alla Struve Gallery di Chicago, negli Stati Uniti.⁹

Negli anni Novanta, quando i suoi lavori iniziarono a circolare anche in patria, l'impegno artistico si fece sempre maggiore, tanto da portarlo spesso all'estero: in Europa, negli Stati Uniti, addirittura in Giappone, ospite di numerose università, invitato a partecipare a esibizioni letterarie e musicali.

Dal mondo clandestino ed elitario del *samizdat* e dell'underground dove si era formato, Prigov fu catapultato nel panorama culturale internazionale: comparvero interviste all'artista, decine di sue raccolte poetiche e alcuni testi in prosa, si susseguirono mostre, lezioni, interventi, sia all'estero che in Russia, fino alla morte, avvenuta il 16 luglio 2007 in una clinica moscovita in seguito a una crisi cardiaca.

7 Esempi di poesia visiva sono gli *Stichogrammy*, 'Versografie', in cui le parole stampate vengono disposte sul foglio in modo da creare un'immagine: cfr. DMITRIJ PRIGOV, *Stichogrammy*, Paris, Izdanie žurnala A-JA, 1985, e il catalogo DMITRIJ PRIGOV, *Gražđane! Ne zabyvajtes', požalujsta! Paboty na bumage, installjacija, kniga, performanc, opera i deklamacija*, a cura di Ekaterina Dëgot', Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2008, pp. 236-272. Tra le numerose realizzazioni grafiche su carta ricordo qui le serie *Stolpniki* ('Colonnine', anni Novanta), *Jajca* ('Uova', anni Duemila), *Komposicij c tabličkami* ('Composizioni con cartelli', anni Novanta), *Linii* ('Linee', anni Novanta), e l'originale raccolta di ritratti della serie *Bestiarij* ('Bestiario', anni Settanta-Duemila).

8 Alcuni esempi di installazioni e copie dei relativi schizzi sono consultabili al sito <http://www.prigov.ru/action/inst.php> (25.03.2016).

9 Del Prigov artista sono usciti in Italia tre cataloghi: GIACINTO DI PIETRANTONIO (a cura di), *Prigov*, Lecco, EFFE Arte Contemporanea, 1997 (catalogo della mostra collettiva *Cartomania* tenutasi a Lecco, Galleria Melesi, dal 5 aprile al 25 maggio 1997); MICHELE TAVOLA (a cura di), *Dmitrij Prigov*, Lecco, Galleria Melesi, 2009 (catalogo della mostra *Prigov* tenutasi a Lecco, Galleria Melesi, dal 3 ottobre al 24 dicembre 2009); DMITRIJ OZERKOV (a cura di), *Dmitrij Prigov: Dmitrij Prigov*, Zurich, Barbarian Art Gallery, 2011 (catalogo della mostra dell'evento collaterale *Dmitrij Prigov: Dmitrij Prigov* tenutosi a Venezia, 54^a Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia, dal 1 giugno al 15 ottobre 2011). In ordine di tempo l'ultima mostra dedicatagli, dal titolo *Grafičeskij kabinet D.A. Prigova*, 'Lo studio grafico di D.A. Prigov', si è tenuta a Krasnojarsk dal 21 ottobre 2015 al 17 gennaio 2016, ed è stata organizzata dal Fondo Michail Prochorov in collaborazione con il Centro espositivo Ploščad' mira di Krasnojarsk e il Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo.

Separare tutti questi ruoli dell'ecclettico Prigov artista (poeta, grafico, performer e molto altro ancora) risulta difficile, non solo perché essi sono riconducibili a una stessa personalità o perché fra di loro esistono numerose forme intermedie. Separarli è difficile perché questi ruoli sono stati pensati programmaticamente in un'unità strategica e poetica. Il risultato della produzione di Prigov, la sua principale opera d'arte, è Dmitrij Aleksandrovič Prigov, l'artista stesso, nella sua totalità, unicità e indivisibilità.¹⁰

2 IL PROGETTO DAP – DMITRIJ ALEKSANDROVIČ PRIGOV

Tutta la vasta produzione prigoviana si inserisce all'interno di un progetto che include in sé le diverse forme artistiche sperimentate dall'autore, il cosiddetto *progetto Dmitrij Aleksandrovič Prigov*.

«Qualsiasi normale tentativo di distinzione – osserva Dmitrij Ozerkov – è destinato a fallire, poiché il pluriennale progetto prigoviano consiste nella costruzione del valore artistico all'interno della personalità, nell'incarnazione del valore artistico in sé». ¹¹ L'unica soluzione possibile è allora la realizzazione di una sorta di ipertesto, capace di raccogliere citazioni, analisi, commenti e annotazioni dello stesso autore e porli in relazione con i risultati della sua produzione. Eppure, data la vastità dell'opera di Prigov, anche questo tipo di approccio si rivela utopico: impossibile è comprendere l'artista nella sua interezza, tantomeno inquadralo in categorie predefinite.

Per individuare le caratteristiche essenziali del vasto *progetto DAP* – che comincia a maturare già dalla fine degli anni Sessanta – sarà utile recuperare interviste, riflessioni e annotazioni di Dmitrij Aleksandrovič, in cui lo stesso autore ribadisce la sua posizione di artista universale, totale e completo, abile nel cogliere i cambiamenti che stanno investendo l'arte contemporanea e che richiedono un approccio nuovo.

2.1 L'ARTISTA CONTEMPORANEO

Occuparsi di arte contemporanea, secondo Prigov, non significa lavorare con determinate tecniche isolate:

¹⁰ Uno strumento utile per avvicinarsi a questo straordinario artista è il volume: EVGENIJ DOBRENKO *et al.* (a cura di), *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007). Sbornik statej i materialov*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010. Esso raccoglie materiali tratti da conferenze organizzate a Mosca e Berlino nel 2008, articoli e interviste, e fornisce un'ampia e completa panoramica sulla produzione prigoviana. Oltre agli interessanti contributi proposti e a un cd audio con la riproduzione di alcune esibizioni vocali, a chiusura del volume si trova un indice generale dei lavori letterari e grafici, delle performance installative, musicali, teatrali e cinematografiche, di scritti teorici, saggi, articoli, pubblicazioni on-line e interviste: *Ukazatel' literaturnych, vizual'nych, teatral'nych, kinematografičeskich i inych rabot D.A. Prigova*, in DOBRENKO *et al.*, *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*, cit., pp. 711-753. Nel 2014 è stata pubblicata un'ulteriore raccolta che continua il lavoro avviato con l'edizione *Nekanoničeskij klassik* e che comprende i materiali del terzo convegno internazionale dedicato a Prigov svoltosi tra Venezia e Mosca nel 2011-2012: ŽANNA GALIEVA (a cura di), *Prigov i konceptualizm. Sbornik statej i materialov*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2014. L'ultimo convegno si è tenuto a Mosca tra il 31 ottobre e il 7 novembre 2015 in occasione dei settantacinque anni dalla nascita di Dmitrij Aleksandrovič.

¹¹ DMITRIJ OZERKOV, *Gde že Prigov*, in OZERKOV, *Dmitrij Prigov: Dmitrij Prigov*, cit., pp. 81-90, a p. 82.

L'arte contemporanea è il comportamento proprio dell'artista. L'artista fa una cosa, un'altra, una quinta, una decima. Ogni sua attività rimanda a un centro, dal quale essa deriva. In teoria l'artista può essere completamente separato dal suo testo. Egli è più importante dei linguaggi che utilizza.¹²

Ciò che conta non è *cosa* realizza l'artista, ma *chi* crea quella determinata opera: al fruitore viene chiesto di focalizzarsi sull'autore e non più esclusivamente sul testo («il testo – osserva diverse volte Prigov – muore nell'artista»)¹³.

Nell'arte contemporanea si avverte sempre più spesso una compenetrazione tra forme, con la conseguente rottura dei tradizionali confini tra arti diverse: questo processo ha preso il via nell'ambito delle sperimentazioni figurative, nel momento in cui sono scomparsi il quadro, la scultura, il lavoro grafico, e si sono fatte strada forme nuove come gli oggetti, le installazioni, l'*environment*, la *land-art* e le performance. Passo passo si è giunti a uno sconfinamento tra generi, quando gli artisti per primi hanno cominciato a lavorare al limite tra testo e raffigurazione, tra testo e musica. Questi procedimenti interdisciplinari non hanno però subito goduto del favore del vasto pubblico, legato a una concezione tradizionale di genere artistico e di distinzione tra le sue diverse manifestazioni.¹⁴

Se per l'autore tradizionale, continua Prigov, le proprie opere letterarie e grafiche sono indipendenti e separate tra loro, frutto di due tipi di attività non correlate – come ad esempio un ingegnere che oltre al suo impiego quotidiano si dedica anche alla scrittura –, per gli artisti concettualisti, che ambivano a superare gli schemi della classica divisione tra arti, la lingua rappresenta un elemento indissolubile dell'intera produzione artistica, e il testo non è separato dalla dimensione grafica, ma è una componente immancabile di essa, necessaria a formare un'unica opera d'arte.

2.2 IL PROGETTO DAP

Se nel Concettualismo l'ibridazione tra generi diventa una prassi, in Prigov troviamo uno sviluppo ulteriore nella realizzazione di un progetto che ingloba potenzialmente tutte le forme e i linguaggi.

Prosa, poesia, disegno sono le tre principali attività che caratterizzano il *progetto Dmitrij Aleksandrovič Prigov*: da un lato la prosa, che richiede un impegno regolare di circa due o tre ore al giorno e un lavoro concentrato al computer, dall'altro la poesia, per la quale è sufficiente camminare per strada e annotare su un pezzo di carta i pensieri che saltano alla mente; e infine il disegno, attività alla quale Prigov lavora soprattutto di notte, «una sorta di meditazione», un piacere che può far perdere la concezione dello scorrere del tempo e prolungarsi per ore e ore.¹⁵

Riprendiamo le parole di Prigov:

¹² IGOR' ŠEVELEV e DMITRIJ PRIGOV, *Pesn' do vostrebovanija. Rynok diktuet chudožniku vybor pozicii*, in «Rossijskaja gazeta», MMMDCCLXXXI (2005), <http://www.rg.ru/2005/05/27/prigov.html> (25.03.2016).

¹³ DMITRIJ PRIGOV e MICHAİL EPŠTEJN, *Popytka ne byt' identifičirovannym*, in DOBRENKO et al., *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*, cit., pp. 52-71, a p. 55.

¹⁴ DMITRIJ PRIGOV e ALENA JACHONTOVA, *Otchody dejatel'nosti central'nogo fantoma*, in DOBRENKO et al., *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*, cit., pp. 72-80, alle pp. 75-76.

¹⁵ *Ivi*, p. 75.

[...] mi occupo di generi e forme d'arte diversi. Scrivo versi, scrivo romanzi, scrivo spettacoli teatrali [...]. Questo per quanto riguarda la letteratura. Nell'ambito dell'arte figurativa mi occupo di grafica, memore della mia formazione accademica.¹⁶ Mi occupo di installazioni, realizzo numerosissimi modelli fantomatici che poi modifico per ambienti reali. Creo oggetti, lattine. [...] Nel progetto *Prigov's family* con mio figlio e sua moglie, videoartisti, facciamo foto, video e performance teatrali. Mi occupo di quello che lei definisce canto. Tengo lezioni presso le sezioni di slavistica di alcune università occidentali. Organizzo mostre. [...] Tutto ciò compone l'insieme *Dmitrij Aleksandrovič Prigov*.¹⁷

Tutte le mie occupazioni avvengono entro ambiti universalmente riconosciuti, convenzionali di un dato tipo di attività. Quando scrivo poesie ed esse giungono a lettori per i quali è assolutamente indifferente in che modo e insieme a cosa esse coesistano nella mia attività, allora queste sono semplicemente poesie. Se un romanzo finisce in mano a un appassionato di romanzi, ovvero di un certo genere di testo, egli non deve necessariamente sapere di cos'altro mi occupo. Eppure per me tutti questi tipi di attività sono parte di un grande progetto dal nome DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov. All'interno di questo progetto globale tutti i tipi di attività svolgono un ruolo leggermente diverso. Cioè essi sono alcuni indicatori di quella zona centrale dalla quale gli stessi provengono. E in tal senso sono semplici scarti di attività di questo fantasma centrale.¹⁸

Le diverse attività e tecniche si ricollegano a un unico centro rappresentato dall'artista. Il passare con estrema naturalezza dalla prosa al disegno, dalla poesia alla musica, dalle installazioni al canto, nonché la capacità di creare forme ibride all'incrocio tra parola e disegno, tra musica e teatro, tra voce e scrittura, non sono altro che espressione del comportamento artistico di un'unica persona, che è al tempo stesso poeta-prosatore-grafico-installatore-performer-musicista (e potremmo continuare nel definire tutti i suoi ruoli): il *Prigov Artista*.¹⁹

Prigov riconosce la necessità di una «prospettiva speciale per poter monitorare questo fantasma», questa «zona – centrale, fantomatica, comportamentale, strategica – di attività». ²⁰ Gli studiosi di letteratura oggi non sono in grado, secondo l'artista, di raccapezzarsi all'interno di questo vasto sistema: essi sono soliti occuparsi di testi singoli, li considerano nella loro posizione isolata e hanno una visione dell'arte limitata, che impedisce loro di osservare le creazioni fondate sulla totale *performatività*.²¹

16 Prigov si era diplomato all'Istituto di arti e industria Stroganov di Mosca con una specializzazione in scultura.

17 ŠEVELEV e PRIGOV, *Pesn' do vostrebovanija*, cit.

18 PRIGOV e JACHONTOVA, *Otchody dejatel'nosti central'nogo fantoma*, cit., pp. 75-76.

19 A proposito della poliedrica natura di Prigov si veda l'articolo di SIMONETTA LUX, *Dmitrij Prigov, l'artista come altro da sé*, in PRIGOV, *Oltre la poesia*, cit., pp. 149-155.

20 PRIGOV e JACHONTOVA, *Otchody dejatel'nosti central'nogo fantoma*, cit., p. 76.

21 *Ibidem*. A proposito del progetto prigoviano lo studioso Mark Lipoveckij parla di «performativnost'», 'performatività', intendendo con ciò tutte le pratiche sperimentate dall'artista: cfr. MARK LIPOVECKIJ e IL'JA KUKULIN, *Teoretičeskie idei DAP*, in «Chudožestvennyj žurnal'», LXXIX-LXXX (2010), <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/lipovecky-kukulin/> (25.03.2016).

Il *progetto DAP* è rivolto invece alla distruzione di ogni confine e al superamento delle antiche gerarchie che definivano certe occupazioni o culture come più prestigiose rispetto ad altre.

L'idea del nostro tempo è il multiculturalismo. L'idea di una cultura principale è distrutta. Oggi tutte le culture godono degli stessi diritti. [...] Non puoi arenarti su un unico linguaggio o su un unico tipo di comportamento con il quale ti identifichi.²²

2.3 UN PROGETTO LUNGO UNA VITA

Nel 1999 all'interno dello *Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy*, 'Dizionario dei termini della scuola concettualista moscovita', Prigov fornisce una definizione di *proekt*, che può tornare utile per chiarire le caratteristiche del *progetto DAP*:

PROGETTO – a differenza di qualsiasi pratica linguistica e identificazione con essa (compreso il testo performativo-comportamentale) presuppone la dominante della componente temporale e del processo di sviluppo lungo l'asse temporale (limite: progetto lungo una vita), quando, di qualsiasi tipo, i segni testuali sono soltanto dei segni che determinano la traiettoria, il vettore dell'esistenza progettuale, della vita artistico-estetica, quasi in modo fantomatico. Il termine è diventato attuale a metà degli anni Novanta.²³

Da quanto detto è possibile trarre due conclusioni importanti: innanzitutto la varietà di testi (di qualsiasi natura) che compongono il progetto; in secondo luogo lo sviluppo di esso nel corso degli anni, o meglio durante l'intera vita dell'artista.²⁴

Secondo questa prospettiva va inteso il *proekt* prigoviano, una sorta di megatesto che raccoglie le più disparate forme di espressione e che si arricchisce negli anni. Fondamentale è l'impegno quotidiano dell'artista: Prigov afferma più volte di scrivere ogni giorno due o tre poesie, di occuparsi contemporaneamente di opere in prosa, di disegnare ogni notte, senza interruzioni né festività. Il suo lavoro continuo, quotidiano e seriale²⁵ è indice di un progetto in divenire, all'interno del quale risulta impossibile distinguere l'*uomo* Prigov dall'*artista* Prigov.

Alla luce di quanto detto appare giustificata la definizione che Prigov dava di sé di «operatore della cultura»:

22 ŠEVELEV e PRIGOV, *Pesn' do vstrebovanija*, cit.

23 ANDREJ MONASTYRSKIJ (a cura di), *Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy*, Moskva, Ad Marginem, 1999, p. 93+. Alla realizzazione di questa raccolta di termini chiave della scuola del Concettualismo, curata da Monastyrskij, presero parte i principali nomi del movimento: Boris Grojs, Sergej Anufriev, Il'ja Kabakov, Jurij Lejderman, Nikolaj Panitkov, Pavel Pepperštejn, Vadim Zacharov e Dmitrij Prigov.

24 MICHAÏL RYKLIN, «Proekt dlinoj v žizn'»: Prigov v kontekste moskovskogo konceptualizma, in DOBRENKO et al., *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*, cit., pp. 81-95, a p. 81.

25 Un approfondimento sulla serialità come caratteristica dell'operare di Prigov è oggetto del saggio di GERALD JANECEK, *Serijnost' v tvorčestve D.A. Prigova*, in DOBRENKO et al., *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*, cit., pp. 501-512.

Rubinštein: Si sa che lei combina in una sola persona diverse professioni. Per alcuni Prigov è autore di un gran numero di poesie. Per altri uno showman. Per altri ancora un artista...

Prigov: Per qualcuno persino un attore cinematografico...

R.: Anche un attore cinematografico...Ma lei personalmente cosa pensa? Chi è lei veramente?

P.: Io sono un operatore della cultura. La cultura attuale non distingue questi dettagli. Tutto può essere incluso in un unico progetto.

R.: Quindi per lei non esiste una gerarchia tra le sue occupazioni professionali?

P.: Esse sono suddivise solo in base al momento della giornata. Di notte disegno, le poesie le scrivo in metropolitana, mentre quando mi trovo a casa di giorno scrivo prosa al computer.²⁶

Operando nei più svariati ambiti con linguaggi sempre diversi l'artista rivendica la propria libertà. «Obiettivo dell'artista – secondo Prigov – non è altro che la libertà»: entro i limiti dell'arte (e quindi lontano dall'impegno sociale e politico inteso in senso strettamente ideologico, così come dalla sfera del sacro, ma implicando di fatto tutte queste sfere, seppure in modo ironico) egli ha la possibilità di fare ciò che desidera servendosi di strumenti e mezzi di vario tipo; a lui è consentito ciò che a un uomo normale nella vita quotidiana non è permesso.²⁷

Il sincretismo connotato all'espressione artistica di Prigov trova manifestazione anche nella produzione di poesia e prosa. Nei numerosissimi componimenti dell'artista troviamo una combinazione tra linguaggio poetico e forme colloquiali, tra intonazioni forbite e arcaiche ed espressioni burocratiche, in un'apertura totale a ogni tipo di manifestazione linguistica. Proprio a questa compresenza di alto e basso, alla rappresentazione di un universo degerarchizzato e alle incongruenze della vita sovietica sono dedicate molte liriche. Pur apparentemente fedele alle strutture classiche (con la scelta di una forma chiusa e una struttura metrica regolare), Dmitrij Aleksandrovič rivoluziona l'approccio stesso al fare poesia, sconsacra questo genere svuotandolo della sua sacralità aulica e riducendolo a metodico lavoro di produzione seriale, dove la quantità vale più della qualità.²⁸

Allo stesso modo nei suoi romanzi Prigov sperimenta forme diverse, dalle memorie di *Živite v Moskve*, alle note di viaggio in *Tol'ko moja Japonija*, fino alla complessa struttura di frammenti sparsi in *Renat i Drakon*, combinando dettagli etnografici con elementi fantastici, descrizioni precise con immagini grottesche, e ottenendo così effetti originali.

26 LEV RUBINŠTEJN, *Rabotnik kul'tury*, in «Itogi», XLVI/232 (2000), <http://www.itogi.ru/archive/2000/46/116664.html> (25.03.2016).

27 PRIGOV e EPŠTEJN, *Popytka ne byt' identifičirovannym*, cit., p. 64.

28 Per un approfondimento sulla poesia prigoviana rimando ai due volumi in lingua italiana già ricordati: PRIGOV, *Trentatré testi*, cit. e PRIGOV, *Oltre la poesia*, cit. (in particolare cfr. ALESSANDRO NIERO, *Dmitrij Aleksandrovič Prigov, poeta e post-poeta*, in PRIGOV, *Oltre la poesia*, cit., pp. 10-19).

3 IBRIDAZIONE TRA GENERI: LE PERFORMANCE ORALI

Tra le diverse forme di mescolanza e ibridazione artistiche sperimentate da Prigov ci soffermeremo ora sulle performance orali, a cavallo tra poesia, canto e musica.

3.1 LE ORIGINI DELLE PERFORMANCE PRIGOVIANE

Nell'ambiente della cultura non-ufficiale, oltre alla circolazione clandestina attraverso il *samizdat*, altra modalità di diffusione dei testi era l'esecuzione orale davanti a una ristretta cerchia di amici, artisti e intellettuali. Fin dagli esordi nell'ambiente underground Dmitrij Aleksandrovič si distinse per le sue doti di talentuoso improvvisatore e per le sue coinvolgenti performance. Impossibile definire tali esibizioni semplici letture di componimenti poetici: si trattava più esattamente di «teatro polifonico di un unico attore», per di più un attore davvero brillante, osserva Pivovarov.²⁹

A partire dagli anni Ottanta Prigov collaborò con i principali esponenti del panorama musicale dell'epoca: i musicisti jazz Sergej Letov (con il quale si esibì pubblicamente per la prima volta nel 1984) e Vladimir Tarasov (che organizzò con Prigov spettacoli all'estero e in particolare in Germania); i compositori Vladimir Martynov (che lo coinvolse in decine di progetti musicali) e Mark Pekarskij (che tenne concerti con la partecipazione, oltre a Dmitrij Aleksandrovič, di un altro protagonista della scuola concettualista, lo scrittore Lev Rubinštejn). Numerose furono inoltre le collaborazioni con musicisti classici, rock e con orchestre da camera.³⁰

Va detto che le esibizioni orali di Prigov furono considerate manifestazioni marginali e dilettantesche, e forse proprio il loro collocarsi a metà strada tra letteratura e musica – tra due sfere culturali distinte e soggette a regole diverse – ne impedì una valutazione completa e uno studio adeguato, in particolare in Russia, dove rimasero incomprese e relegate ad ambienti elitari della cultura non-ufficiale.³¹

Riallacciandosi alle ricerche intermediali e alla tradizione della poesia sonora europea della seconda metà del Novecento, Prigov supera il confine che separa la scrittura dalle arti musicale e drammatica. All'interno del *progetto DAP* di compenetrazione e mescolanza di forme espressive la parola non è mai isolata, ma «è come se ogni atto di dichiarazione poetica vibrasse tra [...] due poli estremi, tra sonorità e grafismo»:³² da un lato si

29 VIKTOR PIVOVAROV, *Prigov. Nesistematičeskie nabroski k portretu*, in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», LXXXVII (2007), p. 263. Prigov amava moltissimo la musica e di essa aveva una conoscenza profonda: i suoi compositori preferiti erano Schubert, Beethoven, ma soprattutto Wagner e Mahler; era inoltre appassionato di opera e apprezzava il canto di Pavarotti. Cfr. VLADIMIR MARTYNOV, *Beseda Dmitrija Ozerkova s Vladimirom Martynovym*, in OZERKOV, *Dmitrij Prigov: Dmitrij Prigov*, cit., pp. 103-109. Altro interessante contributo sul tema è l'articolo di ANNA AL'ČUK, *Saund-poèzija Dmitrija Aleksandroviča Prigova v kontekste ego global'nogo proekta*, in PRIGOV, *Graždane! Ne zabyvajtes', požalujsta!*, cit., pp. 108-114.

30 Per un elenco dettagliato delle esibizioni musicali e canore alle quali prese parte Prigov, nonché per una completa discografia dell'artista, si veda DOBRENKO *et al.*, *Ukazatel' literaturnych, vizual'nych, teatral'nych, kinematografičeskich i inych rabot D.A. Prigova*, cit.

31 ALEKSEJ PARŠČIKOV, *Žest bez konteksta*, in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», LXXXVII (2007), p. 298.

32 DMITRIJ PRIGOV, *Skaži mne, kak ty različaeš' svoich družej, i ja skažu, kto ty*, in *Homo sonorus. Meždunarodnaja antologija sonornoj poèzii*, a cura di Dmitrij Bulatov, Kaliningrad, Gosudarstvennyj centr sovremennogo iskusstva, 2001, pp. 319-328, a p. 319.

collocano gli esperimenti di poesia visiva (in cui la lingua, attraverso la stampa, si realizza in elemento grafico – incontro tra parola e disegno),³³ dall'altro le performance orali (concretizzazione attraverso l'atto vocale – al confine tra parola scritta e riproduzione orale).

Prigov si pone inoltre in linea di continuità con gli esperimenti delle avanguardie russe di inizio secolo, in particolare con le esecuzioni declamatorie di Vladimir Majakovskij.³⁴ A differenza della lettura silenziosa per se stessi, il testo è trasferito in un contesto nuovo, dove mimica, gestualità, timbrica, suono e ritmo della voce sono utilizzati per consentire una ricezione completa da parte di spettatori e ascoltatori.

La musicalità che emerge dalle interpretazioni prigoviane ha radici arcaiche e primitive: questo «autore vocale»³⁵ fa della propria voce uno strumento che ripristina la dimensione infantile e originaria insita in ogni individuo, e affascina, nelle performance internazionali che dagli anni Novanta arricchiranno la sua agenda di impegni, anche un pubblico non di lingua russa.

Prigov definiva le sue esibizioni «mantra», una varietà del canto meditativo buddista: punto di partenza sono spesso testi molto brevi, costituiti da frasi che vengono ripetute più volte, con ritmo e intensità crescenti. Non si tratta, afferma Dmitrij Aleksandrovič, tanto di un esperimento d'avanguardia, quanto di un richiamo a una dimensione primitiva, primordiale, pre-culturale, da sempre presente nell'essere umano.³⁶

Urla, ripetizioni, produzione di suoni privi di significato caratterizzano il *krik kikumora*, il grido della *kikumora* (lo spirito maligno domestico della mitologia slava), alla base di molte esecuzioni del Prigov performer-urlatore: l'artista si libera dal testo e compie un gesto puramente performativo, un grido di battaglia, un urlo estatico, lungo e acuto che si trasforma in una sorta di risata demoniaca.³⁷

I mantra di Prigov ricordano però anche forme di preghiera del cristianesimo primitivo e variazioni del canto liturgico ortodosso,³⁸ e rappresentano quindi un genere che è una fusione originale di più modelli culturali.

33 Esempi sono gli *Stichogrammy* (si veda la nota 7 a pagina 155), ma anche la serie *Gazety*, 'Giornali', con lettere o parole disegnate a caratteri cubitali su pagine di giornale: cfr. PRIGOV, *Gražđane! Ne zabyvajtes', požalujsta!*, cit., pp. 222-227.

34 SABINA HÄNSGEN, *Poëtičeskij performans. Pis'mo i golos*, in DOBRENKO et al., *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*, cit., pp. 451-468, a p. 463. A proposito del legame con l'avanguardia futurista russa Dobrenko definisce Prigov «il Majakovskij dell'epoca post-sovietica»: cfr. EVGENIJ DOBRENKO, *Byl i ostaëtsja*, in DOBRENKO et al., *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*, cit., pp. 10-12, a p. 10.

35 PIVOVAROV, *Prigov. Nesistematičeskije nabroski k portretu*, cit.

36 LEMBERSKIJ, *Pamjati D.A. Prigova. Interv'ju*, cit.

37 Alla pagina <http://www.prigov.ru/bukva/kikumora.php> (25.03.2016) è possibile ascoltare due brevi esempi dell'urlo della *kikumora*.

38 Nel 1975 Prigov realizzò un ciclo intitolato *Evangel'skije zaklinanija*, 'Suppliche evangeliche', costituito da sette brevi componimenti che oltre a essere un esempio di poesia visiva, sono alla base di intense esibizioni orali: cfr. DMITRIJ PRIGOV, *Sobranie stichov*, a cura di Brigitte Obermajer, 2 voll., Wien, Wiener Slavistischer Almanach, 1997, pp. 55-57. Per la registrazione audio di questi testi si faccia riferimento all'audiocassetta allegata alla pubblicazione di GÜNTER HIRT e SASCHA WONDERS, *Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst*, Wuppertal, S-Press, 1984.

Tra le più famose performance dell'artista va annoverata la lettura dei primi quattro versi dell'*Evgenij Onegin* di Aleksandr Puškin, un classico definito da Dmitrij Aleksandrovič «mantra dell'elevata cultura russa».³⁹ Stravolgendo completamente una tradizionale esecuzione del testo, l'artista ne declama i versi nello spirito di diverse tradizioni religiose: alla maniera buddista (con un'accentuazione dei suoni consonantici e una vibrazione vocale continua), musulmana (con modulazioni tipiche da muezzin) e ortodossa (imitando la voce salmodiante dei canti liturgici).⁴⁰

Con una grande maestria esecutiva e una tecnica virtuosa Prigov ottiene sul pubblico effetti dal forte impatto emotivo (al di là del valore semantico del testo), tali da coinvolgere l'ascoltatore nel recupero di una spiritualità arcaica, di una dimensione naturale e viscerale, e in grado di creare un'atmosfera di improvvisazione e libertà totali.

3.2 AZBUKI

Punto di partenza delle performance orali prigoviane è spesso l'*Azbuka*, l'abbeccario o alfabeto, che innesca il genere forse più originale di Dmitrij Aleksandrovič: con questo nome sono definiti oltre un centinaio di testi (numerati o identificati con un breve titolo) scritti nel corso di ventiquattro anni (la prima *Azbuka* è datata 1980, le ultime risalgono al 2004) e costruiti secondo il principio dell'acrostico come elencazione delle trentatré lettere dell'alfabeto cirillico (dalla A alla Я [Ja]), ciascuna delle quali viene utilizzata come iniziale di una parola, di un suono o come introduzione a una frase o situazione.⁴¹

Con questa forma a metà strada tra componimento poetico e prosaico Prigov riprende un bagaglio culturale molto ricco della tradizione russa, che risale alla sfera religiosa e in particolare alle *azbučnye molitvy o tolkovye azbuki*, prime manifestazioni di testi poetici slavi: nel Medioevo russo queste preghiere alfabetiche, realizzate secondo il modello bizantino e costruite come acrostici, rappresentavano un particolare tipo di testo in prosa, articolato in versi e strofe, ed erano utilizzate per spiegare in maniera elementare i precetti religiosi.⁴² La costruzione del testo secondo il principio alfabetico aveva mantenuto il

39 In diverse occasioni Prigov propone questa definizione del capolavoro puškiniano, ad esempio nel corso di un'esibizione con il gruppo *Tri O* registrata a Mosca il 7 aprile 2000: <http://conceptualism.letov.ru/Prigov.html> (08.04.2016).

40 Per i file audio e video delle letture dell'*Onegin*: <http://www.soldatkuepper.de/musik/mantra2.mp3> (25.03.2016), <https://www.youtube.com/watch?v=aN51oN6k6Is> (25.03.2016).

41 Al sito <http://www.prigov.ru/bukva/index.php> (25.03.2016) sono raccolti esempi di *Azbuki*. Per un elenco delle *Azbuki* pubblicate a partire dagli anni Ottanta su riviste in lingua russa cfr. DOBRENKO et al., *Ukazatel' literaturnych, vizual'nych, teatral'nych, kinematografičeskich i inych rabot D.A. Prigova*, cit. Per la registrazione audio della lettura di alcuni alfabeti cfr. DMITRIJ PRIGOV, *Azbuki/Alphabete*, a cura di Günter Hirt e Sascha Wonders, Wuppertal, S-Press, 1989.

42 Per un approfondimento sul recupero della tradizione di questo genere cfr. JURIJ BORISOVIČ ORLICKIJ, *Pochoronnaja Azbuka Dmitrija Aleksandroviča Prigova v kontekste tradicii azbučnogo teksta*, in *Mortal'nost' v literature i kul'ture. Sbornik naučnych trudov*, a cura di Aleksandr Stepanov e Vladimir Lebedev, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015, pp. 338-355. Altro interessante contributo che ricostruisce, seppur brevemente, l'evoluzione del genere dell'*azbuka* per poi soffermarsi sulle peculiarità dell'alfabeto prigoviano e sulle possibilità di tradurlo in lingua italiana è l'articolo di prossima pubblicazione messomi gentilmente a disposizione dall'autore: ALESSANDRO NIERO, *Per una traduzione ragionata dell'Alfabeto terzo di Dmitrij Aleksandrovič Prigov*, in *Aforismi e alfabeti*, a cura di Giulia Cantarutti et al., Bologna, Il Mulino, 2016 [in corso di stampa].

suo carattere didattico anche nell'era moderna (basti citare l'*Azbuka* di Lev Tolstoj del 1872, manuale destinato ai bambini per l'apprendimento di lettura, scrittura e aritmetica), per subire un'evoluzione in direzione umoristico-satirica con i primi del Novecento (si pensi alla *Sovetskaja azbuka*, 'L'alfabeto sovietico' di Majakovskij del 1919, in cui l'autore allineava una sequenza di distici, uno per ogni lettera dell'alfabeto, sulla situazione politico-sociale).

Se l'utilizzo dell'*azbuka* era sempre stato legato all'intento pedagogico ed esplicativo, in Prigov si assiste all'attualizzazione (dagli esiti dissacranti e decostruttivi) di questa modalità compositiva propria della tradizione precedente: molto spesso gli alfabeti prigoviani rappresentano «il trampolino per il volo libero nel cosmo di lettere e parole», una «vuota intelaiatura formale» adatta a essere riprodotta con urla, balbettii, modulazioni vocali, in cui non vi è più alcuna garanzia di significato.⁴³

Sarà utile a questo punto fare riferimento a esempi concreti delle letture delle *Azbuki*: passerò brevemente in rassegna tre testi scritti da Prigov nel 1985 e proposti più volte durante esibizioni pubbliche. Per ciascuno di essi indicherò le fonti audio o video che suggerisco di consultare per una completa comprensione del fenomeno performativo.

AZBUKA 37

Tra le più famose vi è l'*Azbuka 37 (pochoronnaja)*, 'Alfabeto 37 (funebre)', uno dei testi più eseguiti: oltre alla lettura dell'autore senza accompagnamento ricordiamo due performance collettive realizzate rispettivamente con il batterista jazz Tarasov e con il complesso *Tri O* di Letov.⁴⁴

L'*Azbuka* si sviluppa come un canto memoriale con un lungo elenco (redatto secondo il principio alfabetico) di nomi, gruppi sociali o nazionalità, persone che, afferma l'autore, sono 'tutte morte' («vse vyperli»):

Вымерли Аристотель, Архилох, Аристофан, Аристокитонг, Аристипп,
Алкей, Агамемнон, Агриппа, Апулей, Ахматова, в общем все греки вы-
мерли.

Вымерли Бородин, Бурдин, Бодлер, Бехтерев, Брюллов, Боровиков-
ский, Бах, Быков, Бажов, Баженов, Белинский, Бялыницкий-Бируля, Брешко-
Брешковский, Бернуллы, Буденный, Бендера, Бабель, Барков, Белов, в об-
щем все русские вымерли.

Все вымерли.

Вымерли Гете, Гейне, Гендель, Гедель, [...]

Вымерли все на Е и евреи вымерли.

43 GEORG WITTE e SABINA HÄNSGEN, *O nemeckoj poëtičeskoj knige Dmitrija Aleksandroviča Prigova Der Milizionär und die anderen*, in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», LXXXVII (2007), p. 297.

44 DMITRIJ PRIGOV, *Azbuka šestaja i tridcat' sed'maja (S risunkami iz «Bestiarija»)*, in «Kukart», I (1992), pp. 72-79. Come esempio per la performance singola di Prigov si veda la registrazione di una lezione svoltasi presso il Dickinson College negli Stati Uniti nel 2004 <https://www.youtube.com/watch?v=0o59nY8Isn4> (25.03.2016); per la performance con il gruppo di Letov: <http://88.208.38.90/tunes/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D0%B2> (25.03.2016). L'esibizione con Tarasov a Stuttgart risale al dicembre del 1993. Il testo dell'*Azbuka 37*, seguito da un approfondimento sulle sue caratteristiche, è riportato in ORLICKIJ, *Pochoronnaja Azbuka Dmitrija Aleksandroviča Prigova v kontekste tradicii azbučnogo teksta*, cit., pp. 343-346.

Вымерли все на Ж, женщины, женщины, женщины все вымерли.
 Вымерли все на З.
 Вымерли все на И.
 Вымерли кучера, кочегары, кулины, кровельщики, купцы, капуци-
 ны, капитаны, кондитеры [...]»⁴⁵

La lettura si sviluppa inizialmente come una litania veloce nell'elencazione dei nomi, per rallentare nella parte finale di ciascuna frase-verso («vse vyperli»), e ricorda la cantilena modulata del canto ortodosso.

I lunghi elenchi, la ripetizione di espressioni fisse, la ricchezza di suoni consonantici e di allitterazioni stanno alla base dell'esecuzione di Dmitrij Aleksandrovič: l'artista non si limita a leggere il testo, ma propone una sorta di canto, modula la voce aumentando o diminuendo ritmo e intensità, modifica tonalità e altezza dei suoni prodotti, accentua le consonanti, prolunga le vocali a termine delle parole, rispetta pause e respiri.

Вымерли все на Я, на Я все вымерли, все вымерли на Я, вымерли на Я
 все, на Я, на Я все вымерли, вымерли, вымерли на Я, на Я, на Я все, все,
 все, все-все-все, все вымерли, на Я, на Я, на Я, все, все, все вымерли ...
 Я, Я один остался, один-одинешенек.⁴⁶

L'alfabeto russo si conclude con la lettera Я, che ha anche il significato del pronome personale 'io', e con essa Prigov non esita a riaffermare ogni volta la propria autorialità. Nella parte conclusiva di questa *Azbuka* 37 l'intensità della voce e il ritmo crescono, la lettura si fa sempre più veloce e incalzante, per poi spegnersi in maniera graduale nella lunga pausa che precede l'ultima frase, pronunciata con calma e pacatezza dal trionfante autore, unico rimasto in vita.

45 «Sono morti Aristotele, Archiloco, Aristofane, Aristogitone, Aristipppo, Alceo, Agamennone, Agrippa, Apuleio, Achmatova, in sintesi tutti i greci sono morti. / Sono morti Borodin, Burdin, Baudelaire, Bechterev, Brjullov, Borovikovskij, Bach, Bykov, Bažov, Baženov, Belinskij, Bjalynickij-Birulja, Breško-Breškovskij, Bernoulli, Budennyj, Bendera, Babel', Barkov, Belov, in sintesi tutti i russi sono morti. / Sono tutti morti. / Sono morti Goethe, Gödel, Heine, Hendel [...] / Sono morti tutti quelli in E, anche gli ebrei sono morti. / Sono morti tutti quelli in Ž, donne, donne, tutte le donne sono morte. / Sono morti tutti quelli in Z. / Sono morti tutti quelli in I. / Sono morti cocchieri, conduttori, cuochi, costruttori di tetti, commercianti, cappuccini, capitani, confettieri [...]». In questa nota e nelle successive ho scelto di riportare una traduzione funzionale alla comprensione letterale del testo e ho cercato di trasporre nella resa italiana, laddove possibile, le caratteristiche dell'originale (ripetizioni, raddoppiamenti consonantici ecc.). L'originalità e la complessità degli alfabeti di Dmitrij Aleksandrovič hanno spinto diversi studiosi a riflettere sulla traducibilità e sui possibili approcci alla traduzione di questi testi in una lingua diversa dall'originale: per un approfondimento si vedano: GÜNTER HIRT e SASCHA WONDERS, *Nachwort*, in Dimitri Prigov, *Der Milizionär und die Anderen*, Leipzig, Reclam-Verlag, 1992, pp. 195-200; HOLT MEYER, *Perevodimost' Azbuk: «Janki gou choum» i konceptual'nyj šibbolet*, in GALIEVA, *Prigov i konceptualizm. Sbornik statej i materialov*, cit., pp. 320-333; NIERO, *Per una traduzione ragionata dell'Alfabeto terzo di Dmitrij Aleksandrovič Prigov*, cit.

46 «Sono morti tutti quelli in Ja, in Ja tutti sono morti, tutti sono morti in Ja, sono morti tutti quelli in Ja, in Ja, in Ja tutti sono morti, morti, morti, quelli in Ja, in Ja, in Ja, tutti, tutti, tutti, tutti-tutti-tutti, tutti sono morti, quelli in Ja, Ja, Ja, tutti, tutti, tutti sono morti .../ Io, io solo sono rimasto, solo soletto».

Qui la lettura combina suoni (che nella parte iniziale ricordano il rumore di percussioni e trombe), recitazione (con un tono basso della voce che nella ripetizione di «ubiennyj» rievoca la cantilena di litanie e preghiere religiose) e canto (con alternarsi di forte-piano improvvisi, la produzione di suoni vibrati, fino ai versi conclusivi eseguiti come una filastrocca). Ciò che conta non è tanto il significato del testo, quanto la dimensione musicale che sgorga dalla parola: in diversi punti abbondano puri suoni o termini selezionati esclusivamente per la loro ricchezza acustica e per la forza espressiva evidente al momento dell'esecuzione.

AZBUKA 49

L' *Azbuka 49* (ca-ca) è particolarmente interessante per le sue caratteristiche esecutive, che possono essere apprezzate nella performance di Prigov e Tarasov.⁴⁹

Questa comincia con un commento introduttivo dell'autore (accompagnato da sottofondo musicale), dopo il quale le voci dei due artisti si uniscono nella lettura dell'alfabeto: si inizia con un susseguirsi di sillabe riprodotte secondo il tempo in tre quarti tipico del valzer; il ritmo cresce sempre più fino alla lettera П (P) che viene eseguita in un vigoroso vocalismo imitando la famosa melodia di apertura del concerto per pianoforte e orchestra in si bemolle minore op. 23 n. 1 del compositore Pëtr Čajkovskij.

А-ца-ца
 Ба-ца-ца
 Ва-ца-ца
 Га-ца-ца
 Да-ца-ца-ца-цацацаааааа
 Е-це-це
 Же-це-це
 Зе-це-це
 [...]

Пам-пам-памммм (Первый концерт для фортепьяно с оркестром Петра Ильича Чайковского! Да, да! Дорогого Петра Ильича!) Пам-пам-пам-пам! Пам! Пам-пам-пам-пам! пампам! Ёпамм!

Раааа, рааа, рааа! Рара-ра-рара-рара-рари раррар-рарра-ра-ра рарира-рам.⁵⁰

Segue poi una totale fusione tra parola e musica, tra la voce di Prigov, che racconta la storia di un amore infelice (molto simile alla trama dell'*Onegin*), e l'accompagnamento musicale di Tarasov, con percussioni (nell'esibizione presso lo studio di Kabakov gli strumenti utilizzati sono pentole) e vocalizzi che ripetono la melodia čajkovskijana.

49 Il video dell'esecuzione tenutasi presso lo studio di Il'ja Kabakov a Mosca nel 1986 è consultabile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=dWgw21jvBtA> (25.03.2016); per il testo si veda <http://www.prigov.ru/bukva/azbuka49.php> (25.03.2016).

50 «А-са-са / Ва-са-са / Ва-са-са / Га-са-са / Да-са-са-са-сацацааааа / Е-се-се / Же-се-се / Зе-се-се / [...] Пам-пам-памммм (Primo concerto per pianoforte e orchestra di Petr Il'ič Čajkovskij! Sì, sì! Del caro Petr Il'ič!) Пам-пам-пам-пам! Пам! Пам-пам-пам-пам! Пампам! Епамм! / Раааа, рааа, рааа! Рара-рара-рара-рари раррар-рарра-ра-ра рарирарам».

L'atmosfera musicale ritorna infine ai ritmi iniziali del tempo triplo per concludersi, in corrispondenza dell'ultima lettera dell'alfabeto (Я), con un lungo elenco di nomi di grandi personaggi del passato letterario e storico mondiale (Goethe, Puškin, Blok, Dostoevskij, Lermontov, Napoleone, Aristotele, e molti altri) con i quali il poeta-vate Prigov si identifica: qui grido, canto, ritmi veloci e suoni di percussioni si combinano in un'esecuzione che coinvolge la sala.

Ца-ца-цац-цац-ца
 Ча-ча-ча! Чу-чу-чу! ум-ца-ца, ум-ца-ца! Чум-ца-ца, чум-ца-ца!
 Шум-ца-ца, шум-ца-ца!
 Щум-ца-ца, шум-ца-ца!
 Ы-цы-цы, ы-цы-цы!
 Э-це-це, э-це-це!
 Ю-цю-цю-цю-цю-цю-цю-цю-цю-цю-цю-цю-юююююю!

Я! Я! [...] Я – Пушкин! Я – Лермонтов! Я Я – Державин! Я – Некрасов! Я – Достоевский! Я – Фет! Я – Блок! Я пу-пу-пууу-шкиин я пууу, я пу-пу-пууу, я пупупуп, я пупупупу, я пупупупупуп! Я – Маяковский! Я – Есенин! Я – Шолохов! Я – Данте! Я – Гомер! [...] Я – Чайковский! Я Чайковский Петр Ильич! А вы все, все, все, все, все, все-все-все, вы все, все-все-все – мои дорогие, любимые, неотторжимые от сердца моего необъятного, все вы герои мои золотые

Парирпарара-рара-рариррарр-ра рара-рара тарирарара-ар-рари, рари-рара-рари-раратарирарараарпр.⁵¹

4 UN'OPERA D'ARTE TOTALE

Le performance orali non rappresentano che un esempio di commistione tra le più svariate forme d'arte proposte da questo straordinario autore e integrate in un progetto che, come si è visto, porta il suo stesso nome e rappresenta forse la più adeguata definizione dell'oggetto principale di cui Prigov si è occupato.

Con il suo linguaggio polisemico egli è riuscito a creare un modello nuovo di cosa voglia dire *fare arte* nella contemporaneità. Ha creato una performance globale basata su scivolamenti da un codice all'altro, su contaminazione e sperimentazione radicali, dando vita a una *Gesamtkunstwerk*, un'opera d'arte totale, perfetta sintesi dei differenti linguaggi espressivi. L'«*Artist* con la lettera maiuscola» non può essere solo poeta o solo pittore o solo musicista, ma è tutte queste attività insieme, senza gerarchie né limiti, in un processo di ricerca continua che è più importante del risultato finale.

A conclusione riporto le parole di Dobrenko, tratte da un articolo uscito pochi giorni dopo la morte di Dmitrij Aleksandrovič:

⁵¹ «Ca-ca-cac-cac-ca / Ća-ća-ća! Ću-ču-ču! Um-ca-ca, um-ca-ca! Ćum-ca-ca, ĉum-ca-ca! / Šum-ca-ca, šum-ca-ca! / Ťum-ca-ca, ťum-ca-ca! / Y-cy-cy, y-cy-cy! / È-ce-ce, è-ce-ce! / Ju-cju-cju-cju-cju-cjucjucjucjuc-jujujujujuj! / Ja! Ja! [...] Io sono Puškin! Io sono Lermontov! Io io sono Deržavin! Io Nekrasov! Io Dostoevskij! Io Fet! Io Blok! Io pu-pu-puuuu-škiin io puuu, io pu-ou-ouuu, io pupupup, io pupupupu, io pupupupupup! Io sono Majakovskij! Io Esenin! Io Šolochov! Io Dante! Io Omero! [...] Io sono Čajkovskij! Čajkovskij Petr Il'ič! E voi tutti, tutti, tutti, tutti, tutti, tutti-tutti-tutti, voi tutti, tutti-tutti-tutti siete i miei cari, amati eroi, imperscrutabili dal mio cuore illimitato, voi tutti siete i miei eroi d'oro / Parirparara-рара-рариррарр-ра рара-рара тарирарара-ар-рари, рари-рара-рари-рара тарирарараарпр».

Tra i suoi colleghi concettualisti Prigov è risultato il più sintetico (poeta, prosatore, artista, scultore, installatore, regista, performer, critico e teorico dell'arte), il più produttivo (il volume dell'eredità prigoviana è diventato leggendario), il più articolato (le sue *avvertenze*, commenti, lezioni, interviste, manifesti rappresentano i migliori testi critici della sua stessa attività), e infine il più completo: egli è l'unico a essere riuscito a un tal livello ad allontanarsi dalle *schiere della letteratura*, creando un modello di comportamento artistico unico e radicale, e a produrre un testo a partire da se stesso: *Dmitrij Aleksandrovič Prigov* è la massima conquista della sua produzione.⁵²

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AJZENBERG, MICHAÏL, *Vzgljad na svobodnogo chudožnika*, Moskva, Gendal'f, 1997. (Citato a p. 153.)
- AL'ČUK, ANNA, *Saund-poèzija Dmitrija Aleksandroviča Prigova v kontekste ego global'nogo proekta*, in Dmitrij Prigov, *Graždane! Ne zabyvajtes', požalujsta! Paboty na bumage, installacija, kniga, performanc, opera i deklamacija*, a cura di Ekaterina Dëgot', Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2008. (Citato alle pp. 155, 161, 162, 169.) pp. 108-114. (Citato a p. 161.)
- CARAMITTI, MARIO, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma-Bari, Laterza, 2010. (Citato a p. 153.)
- DI PIETRANTONIO, GIACINTO (a cura di), *Prigov*, Lecco, EFFE Arte Contemporanea, 1997. (Citato a p. 155.)
- DOBRENKO, EVGENIJ, *Byl i ostaëtsja*, in Evgenij Dobrenko, Mark Lipoveckij et al. (a cura di), *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007). Sbornik statej i materialov*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010. (Citato alle pp. 156, 157, 159, 162, 169-171.) pp. 10-12. (Citato alle pp. 162, 169.)
- DOBRENKO, EVGENIJ, MARK LIPOVECKIJ et al. (a cura di), *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007). Sbornik statej i materialov*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010. (Citato alle pp. 156, 157, 159, 162, 169-171.)
- Ukazatel' literaturnych, vizual'nych, teatral'nych, kinematografičeskich i inych rabot D.A. Prigova*, in Dobrenko et al., *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*, cit., pp. 711-753. (Citato alle pp. 156, 161, 163.)
- GALIEVA, ŽANNA (a cura di), *Prigov i konceptualizm. Sbornik statej i materialov*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2014. (Citato alle pp. 156, 165, 170.)
- HÄNSGEN, SABINA, *Poëtičeskij performans. Pis'mo i golos*, in Dobrenko et al., *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*, cit., pp. 451-468. (Citato a p. 162.)
- HIRT, GÜNTER e SASCHA WONDERS, *Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst*, Wuppertal, S-Press, 1984. (Citato a p. 162.)
- *Nachwort*, in Dimitri Prigov, *Der Milizionär und die Anderen*, Leipzig, Reclam-Verlag, 1992, pp. 195-200. (Citato a p. 165.)

⁵² DOBRENKO, *Byl i ostaëtsja*, cit., p. 12.

- JANECEK, GERALD, *Serijnost' v tvorčestve D.A. Prigova*, in Dobrenko et al., *Nekano-ničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*, cit., pp. 501-512. (Citato a p. 159.)
- LEMBERSKIJ, PAVEL, *Pamjati D.A. Prigova. Interv'ju*, 2004, <http://www.proza.ru/2008/06/02/578>. (Citato alle pp. 154, 162.)
- LIPOVECKIJ, MARK e IL'JA KUKULIN, *Teoretičeskie idej DAP*, in «Chudožestvennyj žurnal'», LXXIX-LXXX (2010), <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/lipovecky-kukuljin/>. (Citato a p. 158.)
- LUX, SIMONETTA, *Dmitrij Prigov, l'artista come altro da sé*, in Dmitrij Prigov, *Oltre la poesia*, a cura di Alessandro Niero, Venezia, Marsilio, 2014. (Citato alle pp. 154, 158, 160, 170.) pp. 149-155. (Citato a p. 158.)
- MARTYNOV, VLADIMIR, *Beseda Dmitrija Ozerkova s Vladimirom Martynovym*, in Dmitrij Ozerkov (a cura di), *Dmitrij Prigov: Dmitrij Prigov*, Zurich, Barbarian Art Gallery, 2011. (Citato alle pp. 155, 156, 161, 170.) pp. 103-109. (Citato a p. 161.)
- MEYER, HOLT, *Perevodimost' Azbuk: «Janki gou choum» i konceptual'nyj šibbolet*, in Žanna Galieva (a cura di), *Prigov i konceptualizm. Sbornik statej i materialov*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2014. (Citato alle pp. 156, 165, 170.) pp. 320-333. (Citato a p. 165.)
- MONASTYRSKIJ, ANDREJ (a cura di), *Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy*, Moskva, Ad Marginem, 1999. (Citato a p. 159.)
- NIERO, ALESSANDRO, *Dmitrij Aleksandrovič Prigov, poeta e post-poeta*, in Prigov, *Oltre la poesia*, cit., pp. 10-19. (Citato a p. 160.)
- *Per una traduzione ragionata dell'Alfabeto terzo di Dmitrij Aleksandrovič Prigov*, in *Aforismi e alfabeti*, a cura di Giulia Cantarutti, Andrea Ceccherelli et al., Bologna, Il Mulino, 2016 [in corso di stampa]. (Citato alle pp. 163, 165.)
- *Perevodit' Prigova (-poèta), perevedënnij Prigov (-poèt)*, in «Europa Orientalis», XX-XII (2013), pp. 315-327. (Citato a p. 154.)
- ORLICKIJ, JURIJ BORISOVIČ, *Pochoronnaja Azbuka Dmitrija Aleksandroviča Prigova v kontekste tradicii azbučnogo teksta*, in *Mortal'nost' v literature i kul'ture. Sbornik naučnych trudov*, a cura di Aleksandr Stepanov e Vladimir Lebedev, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015, pp. 338-355. (Citato alle pp. 163, 164.)
- OZERKOV, DMITRIJ (a cura di), *Dmitrij Prigov: Dmitrij Prigov*, Zurich, Barbarian Art Gallery, 2011. (Citato alle pp. 155, 156, 161, 170.)
- *Gde že Prigov*, in Ozerkov, *Dmitrij Prigov: Dmitrij Prigov*, cit., pp. 81-90. (Citato a p. 156.)
- PARŠČIKOV, ALEKSEJ, *Žest bez konteksta*, in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», LXXX-VII (2007), p. 298. (Citato a p. 161.)
- PIVOVAROV, VIKTOR, *Prigov. Nesistematičeskie nabroski k portretu*, in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», LXXXVII (2007), p. 263. (Citato alle pp. 161, 162.)
- PRIGOV, DMITRIJ, *Azbuka šestaja i tridcat' sed'maja (S risunkami iz «Bestiarija»)*, in «Kukart», I (1992), pp. 72-79. (Citato a p. 164.)
- *Azbuki/Alphabete*, a cura di Günter Hirt e Sascha Wonders, Wuppertal, S-Press, 1989. (Citato a p. 163.)

- *Eccovi Mosca*, trad. da Roberto Lanzi, Roma, Voland, 2005. (Citato a p. 154.)
- *Graždane! Ne zabyvajtes', požalujsta! Paboty na bumage, installjacija, kniga, performans, opera i deklamacija*, a cura di Ekaterina Dëgot', Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2008. (Citato alle pp. 155, 161, 162, 169.)
- *Oltre la poesia*, a cura di Alessandro Niero, Venezia, Marsilio, 2014. (Citato alle pp. 154, 158, 160, 170.)
- *Sbornik predvedomenij k raznoobraznym veščam*, Moskva, Ad Marginem, 1996. (Citato a p. 154.)
- *Skaži mne, kak ty različaeš' svoich družej, i ja skažu, kto ty*, in *Homo sonorus. Meždunarodnaja antologija sonornoj poëzii*, a cura di Dmitrij Bulatov, Kaliningrad, Gosudarstvennyj centr sovremennogo iskusstva, 2001, pp. 319-328. (Citato a p. 161.)
- *Sobranie stichov*, a cura di Brigitte Obermajer, 2 voll., Wien, Wiener Slavistischer Almanach, 1997. (Citato a p. 162.)
- *Stichogrammy*, Paris, Izdanie žurnala A-JA, 1985. (Citato a p. 155.)
- *Trentatré testi*, a cura di Alessandro Niero, Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2011. (Citato alle pp. 154, 160.)
- PRIGOV, DMITRIJ e MICHAÏL EPŠTEJN, *Popytka ne byt' identificirovannym*, in Dobrenko et al., *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*, cit., pp. 52-71. (Citato alle pp. 157, 160.)
- PRIGOV, DMITRIJ e ALENA JACHONTOVA, *Otchody dejatel'nosti central'nogo fantoma*, in Dobrenko et al., *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*, cit., pp. 72-80. (Citato alle pp. 157, 158.)
- RUBINŠTEJN, LEV, *Rabotnik kul'tury*, in «Itogi», XLVI/232 (2000), <http://www.itogi.ru/archive/2000/46/116664.html>. (Citato a p. 160.)
- RYKLIN, MICHAÏL, «Proekt dlinoj v žizn'»: *Prigov v kontekste moskovskogo konceptualizma*, in Dobrenko et al., *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*, cit., pp. 81-95. (Citato a p. 159.)
- ŠEVELEV, IGOR' e DMITRIJ PRIGOV, *Pesn' do vostrebovanija. Rynok diktuet chudožniku vybor pozicii*, in «Rossijskaja gazeta», MMMDCCLXXXI (2005), <http://www.rg.ru/2005/05/27/prigov.html>. (Citato alle pp. 157-159.)
- TAVOLA, MICHELE (a cura di), *Dmitrij Prigov*, Lecco, Galleria Melesi, 2009. (Citato a p. 155.)
- WITTE, GEORG e SABINA HÄNSGEN, *O nemeckoj poëtičeskoj knige Dmitrija Aleksandroviča Prigova* Der Milizionär und die anderen, in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», LXXXVII (2007), p. 297. (Citato a p. 164.)

PAROLE CHIAVE

Artista universale, *Azbuka*-alfabeto, Concettualismo, Confine tra arti, Dmitrij Aleksandrovič Prigov, Mantra, Musica, Performance orale, Poesia, Progetto.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Alice Bravin è attualmente iscritta al primo anno del corso di Dottorato in “Studi Linguistici e Letterari” presso l’Università degli Studi di Udine, dove ha conseguito nel 2012 la Laurea Magistrale in “Traduzione e Mediazione Culturale”, con una tesi su uno dei maggiori esponenti del Concettualismo russo, Dmitrij Aleksandrovič Prigov. I suoi interessi spaziano dal campo dell’arte delle avanguardie russe degli Anni Venti alla letteratura underground in epoca sovietica e sono ora rivolti in particolare alla produzione letteraria di Venedikt Vasil’evič Erofeev.

alice.bravin@libero.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALICE BRAVIN, *Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 153–172.

L’articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LABORATOIRES DE L'INTERMÉDIALITÉ MODERNE ET POINTS AVEUGLES DE L'HYBRIDATION LITTÉRAIRE : CONSIDÉRATIONS À PARTIR DES *FANTASIESTÜCKE* IN *CALLOTS MANIER* D'E.T.A. HOFFMANN

ALEKSANDRA WOJDA – *Université Jagellon de Cracovie*

L'article propose une réflexion sur la genèse des procédés de l'hybridation moderne, associée aux expérimentations intermédiaires spécifiques d'un certain romantisme qualifié de "critique". Les *Fantasiestücke in Callots Manier* d'E.T.A. Hoffmann, représentatives de ce mouvement, apparaissent ici comme une œuvre-laboratoire, prête à s'adapter à l'altérité que les supports et médias divers lui apportent. Trois d'entre eux font objet d'un examen plus précis : la revue, la musique et l'image. Si la *Zeitschrift* offre à l'écriture hoffmannienne une expérience sans précédent de mixité générique et de distanciation critique permanente que l'aspect *temporalisé et fragmenté* de la publication périodique ne peut qu'accroître, son penchant musical s'y traduit par une tension vitale entre la quête éperdue de l'unité absolutisée de l'Œuvre et la fascination par la *mouvance* permanente du signifiant. Autant de déplacements que le patronage ambigu du maître Callot permettra de rassembler sous le label clandestin de sa *techné*, et de présenter comme un ensemble de stratégies d'élaboration d'un nouveau modèle de construction du sens – accessible seulement au prix d'une transformation profonde des modèles classiques de communication avec le lecteur. S'il en résulte une écriture hybride, tant sur le plan générique que médial – c'est parce que celle-ci seule s'avère capable de porter un projet moderne de *déplacement* permanent du sens, et de construire ainsi des œuvres qui ne se présentent plus comme des objets à conquérir, mais comme des lieux de circulation.

This paper is devoted to those selected aspects of the Romantic writing which anticipate modern models of the hybridization of the literary genres, artistic forms and media. If the series of short stories and critical texts by E.T.A. Hoffmann *Fantasiestücke in Callots Manier* can be found in the focus of this study, it is due to the fact that Hoffmann's series constitutes an especially expressive example of an intermedia text. As such, it is conditioned not only by its media immersion (periodicals), but also by a multitude of references to other arts (music and engraving), which are constitutive for the strategy of constructing the sense proposed by the author. The aim of this paper is, among other things, to show that the hybridization of the text developed by Hoffmann at the dawn of the 19th century constitutes a form of confrontation with the exposure to the multiplicity of artistic languages and media which is specific for this time and which increasingly shapes the relationship between individual and reality.

Si l'intermédialité est un concept contemporain, il est aujourd'hui acquis, grâce aux travaux sur l'archéologie des médias, que le fait intermédial voit changer ses formes à l'époque romantique, avec les révolutions technologiques et les modifications de la diffusion des objets culturels, dont de nouvelles valeurs esthétiques s'ensuivent.¹

Il est pourtant tout aussi évident que le mot romantique est suffisamment large pour engendrer beaucoup de confusion et occulter la dissonance des voix qu'il est censé recouvrir. Peu de points communs, sur ce plan, entre les multiples formes et moments du romantisme européen, à partir des fragments de l'« Athenäum » à l'onirisme nervalien, en passant par le romantisme politique espagnol, et jusqu'à l'Art pour l'Art de Gautier

¹ Cf. WERNER WOLF, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi GA, 1999, notamment partie II ; JÜRGEN E. MÜLLER, *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision*, in « Cinémas : revue d'études cinématographiques », x/2-3 (2000), pp. 105-134 ; PHILIPPE ORTEL, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002 ; RAPHAEL LANGFORD éd., *Textual Intersections : Literature, History and Arts in the Nineteenth-Century Europe*, Amsterdam, Rodopi, 2009.

ou l'hellénisme paradoxal de Hölderlin, malgré ce qu'en dit la tradition scolaire. Lieux, dates et noms renvoient à des réalités si divergentes qu'ils pourraient inciter à délaïsser ce mot qui aveugle plus qu'il n'éclaire les pratiques et les sensibilités.

À moins de considérer qu'on a affaire, plutôt qu'à des contradictions esthétiques, à un phénomène, inhérent au mouvement romantique lui-même (dont l'étendue et les variations reprennent du coup quelque pertinence) d'adaptation plastique de la sensibilité aux évolutions concrètes des pratiques culturelles, communicationnelles et artistiques. Vu avec les lunettes de ceux qui s'opposèrent aux diverses formes de l'esthétique romantique à des époques différentes, il apparaît en effet que c'est cette adaptation ou cette plasticité qui a quelque chose de subversif – et donc de fédérateur de la sensibilité née à la fin du XVIII^e siècle. Car elle bouscule le cloisonnement idéaliste et intemporel des poétiques des genres qui constituait le corps de doctrine dominant des esthétiques qui le précédaient. Avec elle, la modernité telle que Baudelaire la définira plus tard (comme appréhension des contingences nécessaires à toute création) ouvre grand ses portes. Elle permet également au principe même de l'hybridation d'entrer dans le système des valeurs esthétiques, que cette hybridation concerne les genres, les formes ou la contamination des médias. Enfin et surtout, elle confirme l'idée précoce de Schlegel selon qui l'ironie comme fissuration de l'unité figurale par la conscience réflexive est le moteur de l'esprit romantique : en tant que geste de distanciation, ce moteur est par principe aussi mouvant que structurant, il fait de la pratique romantique un laboratoire, et il explique que l'historicisme linéaire de l'histoire littéraire traditionnelle l'ait cantonné à des moments – le cercle d'Iéna ou le romantisme tardif –, délaissant du coup nombre d'entreprises peut-être plus représentatives de la dissidence esthétique propre au mouvement.

C'est à ce titre que les *Fantasiestücke in Callots Manier* d'E.T.A. Hoffmann nous semblent précieux. Ricarda Schmidt a pu déjà démontrer que dans son œuvre, Hoffmann a poussé aussi loin que possible en son temps le mixage de langages artistiques ;² nous ajouterons que cette même dynamique de croisement qu'il met en place dans les *Fantasiestücke* englobe aussi les médias conçus comme *supports* du texte. Là, la prose littéraire repense ses liens réflexifs avec l'art musical ; elle importe aussi de la revue son modèle d'hybridation des genres, et le complément du titre *in Callots Manier* invite à l'interpréter à la lumière d'un art plastique aussi mineur que riche d'avenir : la gravure.³ Ainsi, l'œuvre d'Hoffmann donne à comprendre l'intermédialité comme un processus global, potentiellement critique envers la fameuse recherche romantique d'un absolu littéraire conçu comme idéal à atteindre.

Hoffmann ou le pseudo-fantaisiste révélateur d'une orientation déjà moderne des modalités de l'écriture de la période ? C'est l'idée que nous défendrons ici.⁴ Les rapports

2 Cf. RICARDA SCHMIDT, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

3 *ivi*. Cf. aussi à ce sujet les travaux récents de KATRIN BOMHOFF, *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst Jacques Callots und Salvator Rosas*, Freiburg, Rombach, 1999 et d'OLAF SCHMIDT, « *Callots phantastisch karikierte Blätter* ». *Intermediale Inszenierung und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Berlin, Schmidt, 2003.

4 Cela ne veut pas dire que nous adhérons aux approches qui ont cherché, depuis les années 1980, à définir l'écriture hoffmannienne comme directement *anticipatrice* d'un paradigme esthétique postmoderne ; cf. notamment KLAUS-DIETER DOBAT, *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Tübingen, Niemeyer, 1984, ainsi que la critique d'une telle lecture proposée par SCHMIDT, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, cit., pp. 48-55.

entre les nouveautés médiatiques anciennes et contemporaines, les choix de transmédiation et la mise en crise de l'espace littéraire nous semblent suffisamment marquants dans ses *Fantasiestücke* pour y voir un miroir de la conscience de l'hybridation littéraire moderne – dont profiteront ensuite bien des dissidents du romantisme : de Gautier maître en transpositions esthétiques,⁵ à Nerval, à « l'inventeur » du poème en prose Aloysius Bertrand, dont le *Gaspard de la nuit* reprend le sous-titre de Hoffmann,⁶ jusqu'à celui qui fait clairement basculer la dissidence romantique du côté de la modernité : Baudelaire.⁷

I DES ŒUVRES EN REVUE À L'ŒUVRE RELIÉE

Pour comprendre comment une telle conscience prend forme, nous dresserons d'abord un parallèle entre l'esthétique et la poétique hybride des *Fantasiestücke in Callots Manier*, recueil publié dans les années 1814-1815, et les collaborations de l'auteur avec les revues de son temps. Avant cette édition, « Die Allgemeine Musikalische Zeitung », « Die Musen », « Zeitung für die elegante Welt » – pour mentionner les plus importantes – publient, dès 1809, des extraits de l'œuvre.⁸ Phénomène banal ? Pas à cette époque. Surtout, il n'est pas marginal dans l'œuvre d'Hoffmann, et à ce titre il oblige à reconsidérer la genèse de son œuvre en fonction des infléchissements nouveaux qu'elle fait subir à la *publication* (au sens étymologique du mot).

Un tel choix éditorial invite, en effet, à s'interroger, d'une part sur la genèse de l'hybridation de l'écriture telle qu'elle se met en place dans la littérature de l'époque, d'autre part sur les retombées esthétiques, au seuil du XIX^e siècle, des interactions entre ces deux supports que sont le livre et la revue. Nul besoin, en l'occurrence, d'adhérer à la radicalité de la célèbre thèse de McLuhan d'après laquelle « le message, c'est le médium », pour considérer qu'une telle pratique de remédiation, courante chez les écrivains des premières décennies du siècle, influence ledit message indépendamment de la complexité de sa structuration. *A fortiori* quand l'auteur donne des signes dans ce sens-là.

Or, il se trouve qu'Hoffmann fait tout son possible pour éviter l'éventuelle neutralisation de son écriture par ce changement de médium en signifiant, littéralement, que son rapport aux réalités historiques et extralittéraires tient d'une adaptation. Devenues livre, ses œuvres éparses acquièrent un nouveau statut. Elles donnent lieu à une œuvre, une Grande Œuvre, serions-nous presque tentée de croire, tenant compte de l'ambition synthétique à laquelle renvoie le geste d'intégrer des pièces dans un tout. Pourtant, cette Grande Œuvre affiche obstinément son aspect fragmenté, intermédial et transhistorique. Ainsi le mot *Fantasie* renvoie-t-il, par delà son acception psychologique de pou-

5 Cf. FRANÇOIS BRUNET, *Théophile Gautier et la musique*, Paris, Honoré Champion, 2006, pp. 263-271.

6 Cf. STÉPHANE LELIÈVRE, *Gaspard de la Nuit : des fantaisies à la manière de... Hoffmann ?*, in sous la dir. de Steve Murphy, PUR, 2010, pp. 135-151.

7 Cf. ROSEMARY LLOYD, *Baudelaire et Hoffmann : affinités et influences*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 1979.

8 Cf. WOLFGANG KRON, *Anmerkungen*, in Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, pp. 775-776, et DETLEF KREMER, *E.T.A. Hoffmann : Leben - Werk - Wirkung*, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 460-461.

voir imageant, à un type d'expression poétique, mais aussi plastique et musicale. C'est d'ailleurs d'autant plus vrai que, dans le titre choisi, le mot est surdéterminé par sa combinaison avec le substantif *-stücke*. Ce substantif *Stücke*, par ailleurs, fait flotter l'appréciation sémantique de l'œuvre, puisque sa polysémie souligne à la fois le prélèvement d'une partie, l'unité du morceau prélevé et (en particulier comme élément d'un mot composé calqué sur les classiques *Musikstück* et *Theaterstück*) son lien avec les arts du spectacle. On ne joue pas mieux avec les habitudes de lecture d'un public.

Car il s'agit de jeu, sans doute, au sens mécanique du mot. Et une approche génétique le confirme. Les revues que nous venons de mentionner sont les premiers supports où paraissent la majorité des textes critiques et fictionnels d'Hoffmann, intégrés quelques années plus tard dans les *Fantasiestücke*. La « série » parue dans « AMZ » se compose de deux nouvelles – *Ritter Gluck* et *Don Juan*, publiées respectivement en 1809 (n° 20) et en 1813 (n° 13) – et de cinq autres écrits d'esthétique musicale, associés à posteriori dans les *Fantasiestücke* au personnage fictif du maître de chapelle Kreisler – *alter ego* de Hoffmann : *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* (« AMZ », 1810), *Gedanken über den hohen Wert der Musik* (« AMZ », 1812), *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann, Der Musikfeind* et *Über einen Ausspruch Sacchinis* (« AMZ », 1814, n° 11, 22 et 29). Ajoutons qu'une autre pièce des *Kreisleriana* – *Beethovens Instrumentalmusik* – fait la synthèse de deux articles publiés également dans cette même revue ; cinq autres paraissent dans les revues « *Zeitung für die Welt* », « *Die Musen* » et « *Morgenblatt für gebildete Sände* ». Enfin, un certain nombre de textes sont nouveaux et n'ont jamais vu le jour avant la publication du livre. Parmi eux, quatre œuvres de fiction et trois pièces critiques insérées dans les *Kreisleriana*, et l'autocommentaire intitulé *Jaques Callot* (sic !) qui ouvre l'ouvrage.⁹

Que peut-on dire de la spécificité générique de ces textes *en jeu* – dont la grande majorité a vu le jour en revue, et dont quelques-uns n'ont été insérés dans le livre qu'à la dernière étape de sa rédaction ? Tout d'abord, que, parmi les textes qu'Hoffmann fait paraître en revue, les écrits critiques sont en plus grand nombre que les autres ; ensuite qu'Hoffmann n'introduit qu'au moment de la préparation de l'ouvrage (en 1814-1815) les textes considérés aujourd'hui comme les plus représentatifs de l'œuvre, comme *Der Magnetiseur* ou *Der goldne Topf*. Tout semble ainsi se passer comme si la revue était plus propice à une écriture critique et le livre à la fiction narrative. En tout cas quantitativement. Parce que, la qualité est précisément la question qui pose problème quand on s'interroge sur la réception et, par conséquent, sur la compréhension du travail entrepris.

Est-ce un hasard, en effet, si ces mêmes contes que nous venons de citer – c'est-à-dire les moins critiques de toutes les pièces intégrées dans le livre – représentent aujourd'hui, détachées des autres *-stücke*, le répertoire le plus connu des œuvres de Hoffmann ? L'édition Folio Classique du texte est significative à cet égard. La jaquette comporte le titre *Contes* et si *Fantaisies à la manière de Callot* apparaît sur la quatrième de couverture et sur la page de titre intérieure, le livre publié ne contient en effet que des contes.¹⁰ Un tel

⁹ Cf. KRON, *Anmerkungen*, cit., pp. 775-776.

¹⁰ Cf. ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Contes. Fantaisies à la manière de Callot*, Paris, Gallimard, 1979.

choix de réception est révélateur : l'un des aspects importants du système créatif romantique, l'hybridité, en est purement et simplement effacé, et le jeu oublié.

Or, dans les textes de Hoffmann parus en revue, nous constatons que la diversité des modalités génériques se double d'une variété de choix énonciatifs, discursifs et de mise en perspective du propos bien plus riche que dans les contes (en particulier ceux qui furent ajoutés lorsque l'auteur mit la dernière main à son livre). Dans les pièces des *Kreisleriana*, la réflexion esthétique prend tantôt les traits d'une analyse critique (*Beethovens Instrumentalmusik*), tantôt ceux d'un échange de lettres fictives (correspondance Wallborn-Kreisler), tantôt ceux d'une palinodie satirique (*Gedanken über den hohen Wert der Musik*) ; la nouvelle *Don Juan*, pour sa part, intègre des éléments de dialogue, de rhétorique épistolaire et de compte rendu de spectacle ; apparaissent également par places, dans ces textes de revue, ici des traits d'une rhétorique du récit de voyage, là un personnage déjà croisé (comme celui du maître de chapelle, vaguement autobiographique) – sans que ces semblants de retour suffisent à créer une quelconque unité de genre ou de registre. Un jeu global. Et propre à donner le sentiment que l'objectif communicationnel de l'auteur est insaisissable.

Où veut-il en venir ? Un tel éclatement apparent n'a pas de précédent dans la pratique littéraire véhiculée par le livre à l'époque. Inversement, l'hybridité générique et la prépondérance de l'esprit critique sur l'élan fictionnel sont des traits spécifiques de la poétique de la revue (*Zeitschrift*) – devenue au seuil du XIX^e siècle le support communicationnel principal de ce que Werner Faulstich appelle la *société médiatique bourgeoise*.¹¹ Selon lui, ce support est à la fois le produit et le miroir de l'évolution bourgeoise de la période 1700-1830, dont quelques données statistiques permettent de mesurer la dynamique. Ainsi le nombre de revues publiées sur l'ensemble du territoire des *Länder* allemands passe-t-il de 70 titres en 1700 à 300-400 titres répertoriés vers 1750, pour atteindre le chiffre de 7000 peu avant 1830.¹² Parmi les éléments qui expliquent un tel succès, l'appétit à intégrer des caractéristiques spécifiques d'autres supports du temps, comme le quotidien (*Zeitung*), la lettre (*Brief*) ou la feuille (*Blatt*), est fondamentale. Mais il faut ajouter la volonté, qui lui est propre, de privilégier une diversité générique considérable qui satisfait le besoin de distraction. Disant cela, nous pensons aux genres littéraires, dont les plus populaires et les plus présents dans les revues sont à l'époque l'anecdote, l'aphorisme, le récit, le récit autobiographique, l'énigme, le récit de voyage, le *Lied*, la satire, le traité théorique, le compte rendu, ainsi que les extraits des œuvres littéraires plus larges, non pas toujours déjà publiées sous forme de livre.¹³ Cette diversité apparaît cependant plus importante encore si nous tenons compte de la présence de supports non-textuels au sein des revues :¹⁴ partitions et gravures, notamment, qui font de l'alliance texte-image l'une des marques spécifiques du médium. Il y a bien là une hybridité, dont il est aisé de

11 Cf. WERNER FAULSTICH, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, chapitre XI.

12 Cf. *ivi*, p. 227. Certaines de ces conclusions concernant le rôle essentiel de la revue dans la diffusion des textes littéraires au cours des premières décennies du XIX^e siècle allemand avaient été anticipées par Friedrich Sengle dans son ouvrage monumental *Biedermeierzeit*, Stuttgart, Metzler, 1972, vol. I, pp. 40-43.

13 FAULSTICH, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830)*, cit., p. 244.

14 Cf. à ce sujet : HEINRICH W. SCHWAB, *Musikbeilagen in Almanachen und Taschenbücher*, in *Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts*, sous la dir. d'York Gothart Mix, Wiesbaden, Harrassowitz, 1996.

comprendre l'impact suggestif chez un créatif comme Hoffmann. En même temps, cette dimension hybride est contrebalancée par une relative unité thématique qui distingue la revue du journal quotidien. Ce qui n'est pas non plus sans intérêt. Surtout si l'on relie ces données à l'évolution socio-intellectuelle qui a vu la revue devenir, au cours du XVIII^e siècle, le cristallisateur de la conscience critique bourgeoise, favorisant l'élaboration d'un esprit de jugement, une prise de distance envers les catégories littéraires ou artistiques héritées et, par là même, la définition d'un nouveau système de valeurs éthiques et esthétiques.

Sans doute, alors, Hoffmann n'est-il pas le premier écrivain à avoir compris les possibilités nouvelles offertes par ce médium. Quoique la théorie de l'écriture fragmentaire et ironique des romantiques allemands ait été souvent analysée sous son angle idéaliste et absolutiste, c'est bien dans une revue (l'« Athenäum ») que les frères Schlegel font paraître leurs *Fragments*, pour en faire ainsi le premier lieu d'exploration des apports et des limites de leurs conceptions. Privilégiant une écriture critique fondée sur un principe de collaboration intime des individus (qu'ils nommeront *Sympoesie* ou *Symphilosophie*, et dont parlera Novalis quand il rêvera du Livre collectif romantique),¹⁵ les théoriciens d'Iéna ont ainsi privilégié des modalités de création auxquelles le médium-revue était particulièrement propice. Il reste qu'Hoffmann fut le premier à exploiter ses ressources aussi largement sur le plan imaginaire, énonciatif et générique, sans en faire montre théoriquement autrement que de biais (par ce jeu avec les titres que nous venons d'observer).

De quoi nouer d'autres liens et inviter à d'autres lectures. Car prolongeant la piste ouverte auparavant par Jean Paul, qui n'est pas par hasard préfacier des *Fantasiestücke*, il ouvrait ainsi la voie à un processus d'hybridation générique et intermédiaire dont les potentialités allaient se déployer pleinement à l'époque moderne.

Il s'agit bien d'un nouveau système de communication, où la plasticité esthétique (au sens de mise en forme d'un matériau sensible avec valeur émotionnelle et intellectuelle ajoutée) est essentielle. Il ne suffit pas de dire qu'en intégrant dans les *Fantasiestücke* ses textes publiés auparavant en revue, Hoffmann n'y change presque rien : c'est justement par là que l'ouvrage accueille un ensemble de modalités que son écriture n'aurait pas acquises sans ce passage par la *Zeitschrift*. Le mélange de textes fictionnels et critiques, la multitude des instances narratives, les hybridations génériques, la tension entre l'aspect discontinu de l'enchaînement des pièces et une certaine cohésion de l'ensemble, le croisement du texte avec le médium musical et visuel : toutes ces particularités de la poétique de la revue traversent les *Fantasiestücke* pour donner à l'objet-livre une dynamique inouïe, à savoir la mise en crise de la logique créatrice.

La transmédiation n'est pas sans effet sur l'intelligence de ce qui la rend possible. Avec elle, la dimension critique et réflexive de la créativité saute aux yeux. Le simple déplacement des textes vers l'œuvre nouvelle intensifie cet aspect de la poétique de la revue et de l'écriture hoffmannienne, et oblige dès lors à le prendre en compte dans le processus de signification. La nouvelle *Ritter Gluck* est un exemple frappant de cet accroissement, au demeurant inquiet, de conscience. Dans la publication dans l'« AMZ », le

¹⁵ NOVALIS, *Journale sind eigentlich schon gemeinschaftliche Bücher*, in *Novalis Schriften*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1805, vol. II, p. 258.

célèbre compositeur figure un certain type de rapports entre le créateur et sa création :¹⁶ après le déplacement de la nouvelle au sein des *Fantasiestücke*, ces rapports revêtent une fonction autoréflexive en prenant corps dans la composition même du cycle hoffmannien. L'aspect métonymique de cette réflexivité fictionnelle est illustré dans la scène où Gluck apparaît comme interprète mystérieux de ses propres œuvres. Contrairement aux attentes du narrateur homodiégétique, ses interprétations ne correspondent pas aux versions originales de ses opéras, mais elles s'en écartent parfois pour développer de nouvelles idées musicales, sans pour autant quitter la trame principale qui permet de reconnaître l'œuvre en question.¹⁷ Or, tel est aussi l'essentiel du travail des *Fantasiestücke*, où certaines pièces reprennent littéralement des textes préexistants et déjà publiés, tandis que d'autres constituent des créations nouvelles.

La crise ouverte est bien une crise de la logique créatrice. Suite à ce déplacement, pour rester sur la même nouvelle, Gluck devient le patron d'une création historicisée, qui se réapproprie sa propre temporalité et son potentiel résurrectionnel – incompatible, dans le fond, avec l'acte de publier qui fixe l'élan créatif en le coupant de son énergie vitale. En l'espèce, la temporalité intrinsèque de la revue, consignée dans le mot allemand *Zeitschrift*, apparaît comme un moyen de sortir de l'aporie opposant l'aspect mouvant de la création et l'aspect immobile de l'œuvre. La possibilité de publier certaines versions des textes sur un support daté, avant que ceux-ci ne paraissent sous la forme censément définitive du livre, permet à l'écrivain, non seulement de faire suivre par le lecteur le processus de création de l'œuvre, mais de garder, dans la version finale, des traces de cet aspect processuel (et donc nécessairement fragmentaire) de l'écriture. C'est ainsi qu'il faut comprendre le sous-titre *Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*, ajouté par Hoffmann à la nouvelle *Ritter Gluck* lorsqu'il l'intègre aux *Fantasiestücke* : c'est à la publication dans « AMZ », en 1809, que ce sous-titre fait référence ;¹⁸ si bien que l'écart temporel entre cette édition et le moment de son insertion dans l'œuvre nouvelle fait partie intégrante du message, qu'il serait inconséquent de délaisser.

Quel est finalement le revers de ce projet, si ce n'est que de condamner le lecteur à suivre l'enchaînement irrégulier de moments d'émerveillement et de désillusion, caractérisant tout acte créateur ? Cet enchaînement aussi frustrant que réjouissant, le public d'une revue le connaît bien. Il le vit à chaque numéro, dont la narration déchiquetée passe d'une nouvelle fantastique à un compte rendu critique ou à une lettre fictive. Mais ce n'est guère le cas du lecteur de contes. Pour rendre celui-ci conscient du phénomène, Hoffmann va jusqu'au bout de la mise en crise médiatique née du changement de support : il la souligne radialement en faisant en sorte que le passage de la revue au recueil soit affiché dans une théorie réflexive. La pièce *Der vollkommene Maschinist* fait le point sur cette question. L'objectif du *technicien* parfait doit être, selon lui, de perturber l'effet de l'illusion produite sur le public par la mise en scène théâtrale ; de même, l'objectif qu'il se

16 Cf. CHRISTA KAROLI, « *Ritter Gluck* » : *Hoffmanns erstes Fantasiestück*, in *E.T.A. Hoffmann*, sous la dir. d'Helmut Prang, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, pp. 335–358.

17 SCHMIDT, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, cit., p. 45.

18 Gerhard R. Kaiser y voyait avant tout un moyen de déstabiliser le lecteur, tenant compte du fait que le compositeur réel Christoph Willibald Gluck est mort en 1787. Cf. GERHARD R. KAYSER, *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlagsbuchhandlung, 1988, p. 34.

donne en tant qu'auteur des *Fantasiestücke* est de perturber les effets illusionnistes produits sur le destinataire par le spectacle imaginal. Il lui offre, en revanche, la possibilité de suivre un tout autre spectacle : une mise en scène du processus créateur, temporalisé, fragmenté, parfois confus, mais capable de se renouveler sans cesse et de renaître sous les formes les plus diverses.

2 LA MUSIQUE À L'ŒUVRE

Comment, dans une telle perspective, le mixage générique aurait-il pu en rester à l'hybridation ? Si la revue promeut une démarche créative *critique*, c'est effectivement en tant qu'espace médial pluriel. Le compositeur, écrivain et dessinateur qu'était Hoffmann ne pouvait dès lors que comprendre tout le parti que son intuition d'une créativité critique pouvait tirer du croisement de formes d'expression aussi nombreuses que possible.

Il sera temps de revenir sur la référence au dessin et à la gravure dans le titre *Fantasiestücke in Callots Manier*. Réfléchissant à cette exploitation critique de l'altérité médiatale, penchons-nous pour l'instant sur une lecture musico-littéraire possible de l'ouvrage. Elle mettrait en lumière le poids historique des substantifs *Fantasie* et *stück* à l'époque de Hoffmann. Et à bon droit, certes : de la *Fantaisie en ut mineur*, K 475 de Mozart à la *Sonata quasi una fantasia* n° 13 op. 27 de Beethoven, pour ne citer que celles-là, les œuvres ne manquent pas qui désignent apparemment Hoffmann comme un émule de musiciens de haut vol. Sauf que dire les choses ainsi tend à faire de son ouvrage un parent pauvre de ces génies de la partition, en oblitérant un aspect peut-être plus important de l'attractivité de ces termes à ses yeux : leur signification transmédiale, impossible à associer à un seul domaine artistique ou à un seul support.¹⁹ Voici un extrait de l'entrée *Stück* dans le dictionnaire Adelung :

Ein Werk der Kunst, heißt als ein Werk der Kunst, oder als ein künstliches Individuum betrachtet, häufig ein Stück; Franz. *Pièce*. Ein schönes, ein vortreffliches Stück. Ein Kunststück, ein Meisterstück, ein Stück Arbeit fertig zu machen. Besonders ein Werk der bildenden Künste. So werden Gemählde, musikalische Compositionen, Gedichte, Schauspiele u. s. f. sehr häufig Stücke genannt.²⁰

Ce que suggère une telle richesse sémantique, c'est que le titre *Fantasiestücke* s'entend comme une allotopie inaugurale, qui invite à ne surtout pas lire en fonction d'une seule clef de lecture. Autrement dit, quelque chose de plus complexe qu'une émulation joue dans ce travail. Et qui ne signifie pas pour autant qu'Hoffmann vise une œuvre synthétique où les arts pourraient se confondre, voire se fondre en un tout. Car s'il s'intéresse à nombre de médias artistiques,²¹ il est également un lecteur de Lessing, qui insiste, pour sa part, sur leurs divergences imposées par la spécificité des supports et des matériaux de

¹⁹ Cf. SCHMIDT, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, cit.

²⁰ JOHANN CHRISTOPH ADELUNG, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig, Breitkopf und Compagnie, 1793-1801, vol. IV, p. 465.

²¹ Cf. RICARDA SCHMIDT, *Schmerzliches Sehnen und böser Hohn. Ambivalenzen in Hoffmanns Darstellungen von Künstlern*, in «E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch», XVII (2009), pp. 20-36, pp. 20-21.

chacun,²² et fait entendre par là que toute œuvre transposée d'un médium à un autre devient nécessairement autre par le simple effet du changement de support. Ainsi, le travail intermédiaire semble-t-il pouvoir s'orienter vers une transposition interartistique créative *en soi*— et les divers arts constitutifs des *Fantasiestücke*, conséquemment, prennent sens par leur seule altération dans une œuvre qui les défigure sans avoir besoin de les reconfigurer dans sa masse. Pour que cette lecture s'impose, il suffit de l'afficher. C'est justement ce qui se passe avec la musique.

Nous parlions plus haut de la polysémie de chacun des deux composants du titre hoffmannien. Nous noterons maintenant que leur confrontation suggère un flottement générateur d'une dynamique erratique ou, avec un mot qui sera cher à André Breton, convulsive. En l'occurrence, tout tient au fait que le mot fantaisie contrebalance une connotation importante du mot *Stück* : celle de composante unique, discrète et disruptive. Mais cette mise à distance ne vise pas à circonscrire un espace étendu particulier. *Fantaisie* désigne plutôt une modalité particulière de la composition temporelle que nous appellerons mouvance. Synonyme, à l'époque, de l'imagination ou de l'effet de son action,²³ la fantaisie renvoie en musique à un type de pièce réticent aux règles de composition, évoluant librement et sans contraintes. Nous nous trouvons ainsi face à un projet complexe, où une double postulation musicale se subdivise elle-même de façon contradictoire : on a d'un côté une fantaisie créative, prête à relier ce qui est dispersé mais sans que les modes de liaison soient forcément continus, et de l'autre une composition morcelée mais dont les pièces cousues ensemble établissent un *continuum* paradoxal appelé livre.

Avec la fantaisie, dont le lien l'unissant à la musique est l'un des motifs du livre, c'est l'imaginaire qui prend son envol. Avant d'introduire dans un monde fantastique, mais le préparant, la mouvance fantaisiste telle que nous la définissons permet aux musiciens de rompre avec le monde empirique ; elle laisse imaginer un au-delà où l'art suggestif des rythmes et de la mélodie aurait, plus que tout autre, le pouvoir de transporter. Du monde des sens au monde du sens : telle est la voie mystérieuse offerte par ce médium pourtant on ne peut plus sensoriel qu'est la musique. Cet art dont on sait qu'il est le seul à traverser littéralement le corps est aussi celui qui suggère un *sens* dans l'acception la plus métaphysique et désincarnée du terme. Du maître de chapelle Kreisler à Gluck, nous voyons ainsi les musiciens de Hoffmann, devenus personnages ou compositeurs commentés et analysés, opérer un mouvement de transgression. Qu'il s'agisse des opéras de Mozart ou des symphonies de Beethoven, ces compositions tirent ici leur valeur de leur faculté quasi-mystique à ouvrir l'auditeur au merveilleux, à un monde de *sens* tout aussi réel et imaginaire. Et c'est une façon d'offrir une clef à leur interprétation : de tels choix laissent entendre que toute vraie création témoigne d'une puissance transcendante parce qu'elle procède de l'*Einbildungskraft*. Les symboles génériques ont, dans cet ordre, un poids particulier. La référence à l'opéra et à la musique instrumentale dont Beethoven est le patron fait sens. Le premier parce qu'il doit son succès et sa spécificité aux libertés qu'il a prises dès le XVII^e siècle par rapport aux règles de la vraisemblance, la deuxième parce

22 Cf. MÜLLER, *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision*, cit.

23 ADELUNG, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, cit., vol. II, p. 41.

qu'elle symbolise la libération de l'art des sons de toute contrainte langagière. Deux cas de puissance transgressive ouvrant des champs inexplorés qui permettent à Hoffmann d'attribuer à la Musique, avec majuscule, un statut d'art *quasi-sacré*.

Contrebalancement, disions-nous néanmoins : car cette même puissance se voit contrainte, tout au long des *Fantasiestücke*, par un principe contraire, représenté lui aussi par ce qui ose prendre le même nom sans en partager l'essence - une musique que l'on pourrait nommer profane, car c'est elle qui règne dans le monde, celui des salons, des conversations, des cafés et des revues, en bref dans le monde bourgeois, où l'âme musicale est déçue. Là, on demande de jouer quelques pièces, de présenter quelques talents et, avant tout, de *divertir* ou plus exactement – car le mot allemand est autrement significatif que le mot français – de *zerstreuen*. C'est en effet autour de la notion de *Zerstreuung* qu'Hoffmann construit sa deuxième isotopie musicale, associée au principe de morcellement, et assurément cette notion est capitale. Introduite pour la première fois dans l'article satirique *Gedanken über den hohen Wert der Musik* attribué à Kreisler, la *Zerstreuung* ('dispersion' et 'distraction') accouplée à l'*Unterhaltung* ('divertissement') apparaît, à un premier niveau, comme la fonction principale de la musique pour la société bourgeoise, qui se convainc de son importance à grands renforts d'une rhétorique édifiante et pédagogique venue tout droit des Lumières. Mais le ton ironique du discours déplace cette première interprétation, en faisant ressortir la complexité du sens de la *Zerstreuung*. Car celle-ci, telle qu'elle apparaît par exemple dans le titre de l'une des *pièces* successives, *Hochst zerstreute Gedanken*, n'est pas *extérieure* à celui qui la dénonce, mais s'insère au contraire dans la pensée et dans l'écriture même de Kreisler – du fait de son immersion dans un environnement social et médial dont il ne peut se libérer qu'à de brefs moments d'envolée musicale. Quand on sait que la construction du mot en allemand inclut le préfixe *zer-* (qui dénote la déchirure, tout comme le *dis-* ou *dé-* français, mais de façon moins abstraite) et connote donc, étymologiquement, « déchirure » et « éclatement », on comprend l'ambiguïté de cette dispersion divertissante. Fluidité indolente d'un mouvement passif et puissance d'une force disruptive s'y conjoignent et signifient l'altérité et la contradiction intrinsèques de l'acte même de création.

Logiquement, Hoffmann *mime* dans son écriture les effets diaboliques du morcellement esthétique. Déjà suggéré par le crissement phonétique des consonnes du mot *Zerstreuung*, il travaille la langue de Kreisler narrateur, dont l'effervescence sonore et le bouillonnement rythmique touchent parfois à la virtuosité caricaturale. Ici, par exemple :

– O schreie du, quieke, miaue, gurgle, stöhne, ächze, tremuliere, quinkeliere
nur recht munter: ich habe den Fortissimo-Zug getreten und orgle mich taub. –
O Satan, Satan! welcher deiner höllischen Geister ist in diese Kehle gefahren, der
alle Töne zwickt und zwängt und zerrt.²⁴

Il y a certainement du sarcasme et de la dérision dans un tel passage. Mais si elle est par là dénoncée, la voix de la Finanzrätin Eberstein, qui l'éveille et l'inspire, offre aussi un support de pure *signifiance sensorielle* dont l'accès au sens musical désincarné doit tenir compte. Pas d'accès au sens sans que les sens se désignent...Les pièces de Hoffmann

²⁴ ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Fantasia- und Nachtstücke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 29.

peuvent bien être parsemées de déclarations explicites de haine et de dégoût devant un monde qui soumet le musicien de génie à de telles expériences sans rien comprendre de son art, la négativité de la dispersion y est moins reniée qu'intégrée et surmontée. Deux sortes de création servent d'ailleurs de modèles pour cela : le *Don Juan* de Mozart et la symphonie beethovenienne. Pur effet de surface, l'enchaînement discontinu des numéros, les fractures de registre et les éléments constitutifs hérités (aria, récitatifs, etc.) ne tiennent pas devant la constance de la quête métaphysique qui traverse l'opéra mozartien. Quant à la symphonie beethovenienne, représentée par la célèbre cinquième, ses mouvements divers n'empêchent pas qu'un seul motif, avec ses transformations successives, joue le rôle de principe unificateur qui enveloppe l'œuvre. Ici et là, le musicien prend en charge le fragmentaire pour remédier à sa puissance disruptive et faire surgir, à travers ses fissures, un tout organique. L'*utopie* de l'œuvre absolue, qui devait nourrir nombre d'entreprises romanesques depuis les théories de Schlegel, pourra s'y ressourcer, comme le fait l'auditeur des *Trios* beethoviens invité à déambuler dans ce parc fantastique représenté dans *Beethovens Instrumentalmusik* :

wie einer, der in den mit allerlei seltenen Bäumen, Gewächsen und wunderbaren Blumen umflochtenen Irrgängen eines phantastischen Parks wandelt und immer tiefer und tiefer hineingerät, nicht aus den wundervollen Wendungen und Verschlingungen deiner Trios herauszukommen vermag.²⁵

Celui qui entre dans cet espace évidemment métonymique peut facilement se perdre, la diversité des chemins et des plantes rares voilant la structure de l'ensemble. Mais telle est aussi la condition de sa mobilité : ce qui paraît aux sens sous la forme d'apparitions éparées (de pièces) répond en réalité à un plan d'ensemble soucieux de vitalité rythmique.

Hoffmann pouvait-il plus clairement définir un modèle pour sa propre composition ? Derrière la mouvance musicale, se trouve en fait le projet d'une circulation esthétique ouverte, d'une cyclicité hors champ. Si l'objet-musique offre une espèce d'échappatoire qui permet à la prose de se soustraire à l'univers du vraisemblable, ce n'est pas seulement pour quitter le monde et ses représentations réalistes. Accéder au merveilleux, c'est aussi, et avant tout, saisir une forme pour ce qui semble ne pas pouvoir exister – et le fonder en elle. Les structures musicales proposent en somme d'imaginer un langage propre à surmonter les oppositions entre pièces et globalité, concrétude discrète et flux de fantaisie, en ne campant jamais ni d'un côté ni de l'autre de la frontière.

Il s'agit ainsi d'inventer un type d'unité moins générique, thématique ou thétique que *sensible*, perceptible au plan rythmique, saisissable dans le rééquilibrage permanent des flux et des perturbations, qu'il concerne les motifs, l'enchaînement des phonèmes, les structures syntaxiques ou les masses compositionnelles. Un exemple est donné dans les *Kreisleriana* :

E-dur-Sexten-Akkord (ancora più forte)

Halt dich standhaft, mein Herz! – brich nicht, berührt von dem sengenden Strahl, der die Brust durchdrang. – Frisch auf, mein wackrer Geist! – rege und hebe dich empor in dem Element, das dich gebar, das deine Heimat ist!

²⁵ *Ivi*, p. 46.

[...]

A-moll (harpegiando-dolce)

Warum fliehst du, holdes Mädchen? Vermagst du es denn, da dich überall unsichtbare Bande festhalten? Du weißt es nicht zu sagen, nicht zu klagen, was sich so in deine Brust gelegt hat wie ein nagender Schmerz und dich doch mit süßer Lust durchbebt? [...]²⁶

Dans cet extrait censé rendre compte de l'œuvre poético-musicale jouée par Kreisler, chaque unité textuelle est associée à un accord particulier et représente un *Ton* ou un *caractère* spécifique.²⁷ Néanmoins, la cohésion interne de chacune des unités ne s'exprime ni par des images, ni par des connecteurs logiques, ni par un enchaînement narratif. Seule une polyrythmie, jouant des retours syntaxiques, allitératifs, typographiques ou le motif des accords unifie le texte. Où est le sens? Il circule. Difficile de le dire autrement. L'unité émotionnelle, l'unité intellectuelle, l'unité figurale ne sont plus de mise. Et cela s'entend même quand on réfléchit à l'évolution du propos au sens musical et classique du terme : l'enchaînement d'accords proposé par Kreisler semble peu conforme aux règles de l'harmonie en vigueur à l'époque de Hoffmann et de Beethoven. Nous dirons que l'imaginaire a gagné le pays de la musicalité ouverte, celle de la fantaisie créatrice que les *stücke* – indépendamment de leur diversité générique – ne peuvent que vitaliser, comme elle le fait pour eux...

3 DE LA LECTURE INTERMÉDIALE À LA COMPRÉHENSION INQUIÈTE

A partir de là, l'ironie qu'exprime le complément de titre *in Callots Manier* apparaît comme fondatrice d'un type de communication esthétique paradoxal et hautement retors : le lecteur est appelé à se décentrer pour être conscient de ce que lui propose le texte et n'être pas dupe de l'acte de lecture, mais le sens même de l'invitation qui lui est faite à prendre conscience est brouillé.²⁸

Comment prendre en effet un tel complément de titre? Comme de l'humilité, de l'autodérision ou une vaste farce par où un auteur suffisant prendrait l'ascendant sur le lecteur en prétendant l'aider à lire? En affichant une prétention à l'émulation, Hoffmann invoque un patronage ambigu sur le plan des valeurs esthétiques. Callot est à la fois un artiste qui a été célébré et reconnu en son temps, mais en tant que maître de la gravure, il ne pratique pas la technique reine de l'huile. Il fait donc office de plasticien de second ordre. Et s'en prétendre le disciple (geste lui-même équivoque) paraît témoigner d'une ambition limitée où la modestie le dispute à l'appréhension. De tels signes négatifs en frontispice ne s'affichent pas sans ruse de la part d'un auteur sûr de son fait... à moins qu'il s'agisse là, au contraire, d'une suffisance de surface qui cherche à voiler son incroyance dans les vertus de ce qui est défendu?

²⁶ *Ivi*, p. 249.

²⁷ En conformité avec une symbolique des tonalités en vigueur à l'époque.

²⁸ Cf. SCHMIDT, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, cit., p. 55.

Le brouillage du projet est donc total... Jusqu'au moment où l'on se déprend des représentations, et où l'on réussit à voir la conjonction établie par Hoffmann entre le déplacement médial et celui du sens : car à partir de la conscience de ce qu'on peut appeler la relativité médiale du sens (le fait qu'il doive en passer par un support quelconque), un nouveau mode de compréhension se profile, préfigurant celui qu'une esthétique moderne cherchera à préciser en son temps.

C'est ainsi que le troisième élément de l'intermédialité retenu dans le titre – *in Callots Manier* – invite à adopter une posture de lecteur hybride, adossée à l'hybridité de la forme du texte.

Faisant office de couture extérieure, ce troisième élément relie, pour leur faire prendre sens et forme, les deux autres médias utilisés par l'auteur dans son assemblage hétéroclite : les revues et la musique.

À un premier niveau, Callot, comme figure tutélaire de l'œuvre, oblige le lecteur conséquent à loucher. Suivre le texte implique d'accepter un strabisme mental. On ne peut lire sans que l'esprit diverge, compare implicitement, batte la campagne, se livre à un mouvement pendulaire qui l'amène alternativement des XVI^e et XVII^e siècles maniériste et baroque au début du XIX^e – passant du coup (et cela est significatif de la part d'un auteur fantastique et irrationaliste au crépuscule des guerres napoléoniennes) pardessus les esthétiques françaises à prétention universaliste : classicisme et rationalisme des Lumières. Première forme de cyclicité rompue conjuguant brisure et continuité.

Une autre a trait aux allers-retours non plus temporels mais médiaux. Se réclamer d'une œuvre plastique, c'est non seulement inviter à apprécier une technique, mais, quand on publie un texte, à en juger une en fonction d'une autre, dans un mouvement circulaire vertigineux. En d'autres termes, le lecteur se voit ainsi convié à utiliser des critères métaphoriques pour comprendre ce qui lui est proposé. Tout comme on le perçoit chez Callot, on peut imaginer chez Hoffmann une même pratique du portrait humain soucieux du trait précis, une attention à des détails physiques révélateurs de tout un monde intérieur, des scènes qui traquent l'artifice, pointent les illusions, évoquent une effervescence métamorphique, tout un dramatisme grotesque et contrasté, aussi vivant et léger que poignant, par où se justifie l'exagération spectaculaire et la profusion créatrice, exutoires à un sentiment tragique devant cette comédie humaine avant la lettre²⁹ Portées par le même mouvement, la théâtralité expressive de Donna Anna, les aventures invraisemblables du fameux chien Berganza, les scènes grotesques du salon du Rat Röderlein prennent des allures spéculaires et livrent un spectacle où les traits les plus singuliers (l'étrangeté, l'imprévisibilité et une bonne part de ludisme qui peut aller jusqu'à la farce) tiennent le premier rôle.

L'incitation à un tel travail de *dispersion* et de *décentrement* du regard ne pouvait que mettre en crise un mode de lecture cursif et naïf – celui qui se concentre sur un texte dont il accepte l'emprise exclusive, celui qui va *vers* le sens en suivant un voie langagière tracée où les effets et les causes maintiennent des rapports de civilité et de complaisance. Façon

²⁹ Au sujet des *traits communs* de l'oeuvre de Callot et d'Hoffmann, cf. BOMHOFF, *Bildende Kunst und Dichtung*, cit., p. 71 ; voir aussi l'analyse des différentes approches critiques de cette problématique proposée par SCHMIDT, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, cit., chapitre 5.

de l'égarer dans une 'fantaisie' mise en pièces en le soustrayant à la cohésion de la *Fantasia* imaginaire ? On perçoit de fait ici à quel point la situation du lecteur, et nommément sa liberté de jugement et de compréhension, devient paradoxale devant un tel jeu. Celui qui l'invite à quitter ces espaces bien connus du sens et de la cohérence narrative au profit d'un déplacement permanent³⁰ est bien loin de lui laisser les portes ouvertes pour une exploration libre et spontanée du jardin fantastique qu'il lui montre. Au contraire. Le mode d'emploi de la fantaisie est non seulement précis, mais explicitement affiché, et objet d'un véritable enjeu de pouvoir :

Warum kann ich mich an deinen sonderbaren phantastischen Blättern nicht sattsehen, du kecker Meister! – Warum kommen mir deine Gestalten, oft nur durch ein paar kühne Striche angedeutet, nicht aus dem Sinn?³¹

Qui parle ici ? Le narrateur-lecteur à son maître. Mais peut-être aussi, selon une logique ironique, le lecteur que nous sommes au « maître » Hoffmann, qui présuppose notre réaction. Si perverses soient-elles, les règles du jeu paraissent évidentes : la division intime, le dédoublement intrinsèque du texte qui se réclame d'un maître, que ce soit pour le parodier ou pour mimer son travail, fait rôder l'auteur en personne dès les premières lignes de ses *Stücke*—et il louche bien avant que le lecteur puisse prendre l'initiative de loucher à son tour. Si un travail de 'fantaisie' est permis, celle-ci ne pourra que procéder à la manière de celui qui la guide et selon ses propres indications, dont mention est aussitôt faite de la sorte :

Schaue ich deine überreichen, aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt, sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor.³²

La réflexion ne saurait davantage diffracter. Les figures de Callot se tiennent là derrière et ces mots peuvent s'appliquer à elles tout aussi bien que le lecteur peut les appliquer aux figures qu'Hoffmann lui présente. Le lecteur auquel le mot 'fantaisie' pourrait faire croire qu'il entre dans un espace de libre circulation voit son itinéraire balisé dès le premier paragraphe. Et ce piège est lisible partout. Dans la nouvelle *Don Juan*, aucun des éléments de l'opéra mozartien ne peut apparaître au lecteur sous une autre forme que celle que l'écriture hoffmannienne permet de saisir. Il s'agit en effet d'emprise. Et elle a trait à l'évolution paradoxale et inattendue des rapports entre la critique et ses destinataires, telle qu'elle se dessine à l'époque. Le retournement de ces rapports saute ici scandaleusement aux yeux : apparu pour permettre au public de développer un sens critique plus aigu, le critique finit par acquérir un statut de médium dont l'autorité et le pouvoir sur les opinions prive chacun de l'accès direct à l'œuvre.

Il faut pourtant ajouter maintenant qu'en le découvrant, Hoffmann cautionne moins une telle emprise qu'il ne montre, par un acte déplacé, que chacun pourrait reproduire

³⁰ Cf. l'interprétation de SCHMIDT, « *Callots phantastisch karikierte Blätter* », cit., pp. 57-61.

³¹ HOFFMANN, *Fantasia- und Nachtstücke*, cit., p. 12.

³² *Ibidem*.

(y compris contre lui, Hoffmann), comment s'en défaire. En l'espèce, son projet génère un effet d'illisibilité qui incite le lecteur à réfléchir sur l'acte même d'appréhender le texte, et qui sème en lui une inquiétude sur le sens que l'on peut en déduire.

Si l'on revient à son rapport à Callot en effet, on constate que l'allégeance qu'il proclame ne le prive pas d'une liberté – et que cela est dû à son appropriation de Callot : à la création d'une *manière* qui est celle de Callot sans l'être. Car enfin, ce que désigne la formule *in Callots Manier* n'existe pas *stricto sensu*. Les gravures du maître ont pour particularité d'échapper à une catégorisation stylistique précise. Inclassables, aussi manéristes que baroques ou classiques,³³ elles n'existent comme manière qu'à travers le déplacement que leur fait subir le regard du littéraire. Tel est l'acte déplacé. Et s'il y a en effet quelque chose d'incongru qui fonde le sentiment du brouillage de sens sarcastique, cette incongruité peut aussi bien être considérée comme révélatrice, parce qu'elle rend manifeste un enseignement. Lisons encore un extrait de la pièce *Jacques Callot*, on remarquera qu'elle passe sous silence les caractéristiques matérielles et techniques qui fondent l'aspect innovant du travail de Callot mais qu'elle en commente l'effet. La précision des œuvres de Callot est en effet indissociable de l'usage du vernis dur qui lui permet de miniaturiser et d'affiner le dessin, de sorte que les scènes gravées s'enrichissent de détails, que les personnages et les situations s'animent, et que l'espace s'approfondit, suggérant presque une ouverture sur l'infini. Que nous dit maintenant Hoffmann ?

Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet.³⁴

Peu importe qu'Hoffmann ait ou non (re)connu le changement de médium : la comparaison implicite du dessinateur et du peintre laisse entendre qu'il en a perçu le pouvoir créatif. Lue ainsi, sa 'manière de Callot' désigne l'invention d'un savoir-faire technique suggestif d'une vitalité et d'une harmonie conjointes, d'une sensibilité ambiante qui ouvre sur un sens, peut-être, mais indéfinissable sans elle.

Et l'on peut dès lors s'appuyer sur elle. Elle fonctionne comme étalon d'une création imaginaire soucieuse de suggérer plusieurs scènes en une, une mouvance des tableaux, des tours et des détours, une effervescence des personnages que la vie même rend étranges. Elle fonctionne surtout comme métonymie d'un travail d'appropriation et d'intégration de médias divers et de leurs modalités spécifiques. Les références implicites et explicites à la musique, à la poétique de la revue, à la gravure déplacent nécessairement les modes de perception et de compréhension des textes ; elles perturbent les habitudes du lecteur, forcé ainsi à un travail interprétatif moins exégétique qu'erratique et obligé de comprendre que c'est cela, le sens : une certaine errance d'un lieu à l'autre. Quel est l'effet de l'opacité de la signifiante que la musique invite à accueillir, celui de l'articulation des textes spécifique de la revue et de la division réflexive de l'espace imaginal empêchant de s'abandonner à la fantaisie, si ce n'est pas de rendre présente la part d'illisibilité que tout médium (le littéraire comme les autres) porte avec lui ? Il y a bien un discours de l'hybridation, et il est

³³ Cf. DANIEL TERNOIS éd., *Jacques Callot : 1592-1635 : actes du colloque*, Paris, Klincksieck, 1993.

³⁴ HOFFMANN, *Fantasia- und Nachtstücke*, cit.

d'abord déceptif : il dit que le médium s'interpose jusque dans l'abandon à l'imaginaire. Mais derrière cette illisibilité relative, il laisse entrevoir ce qu'est le sens : non pas un but à atteindre, mais une chose qui se révèle dans la réticence même qu'il oppose à sa figuration uniforme. Pour y accéder, un changement incessant de voies concrètes, des bifurcations, des mouvements de diversion sont nécessaires. Faire appel à d'autres médias, c'est se donner des outils pour les rendre sensibles. Et si cette sensibilité déstabilise, la compréhension *esthétique* y gagne, renouant avec la dimension physique du mot *aesthesis* en s'opposant ainsi à l'idéalisme désincarné du *logos*, pour ouvrir le champ artistique aux multiples déclinaisons qu'une telle hybridation déceptive pourra connaître à l'époque moderne.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADELUNG, JOHANN CHRISTOPH, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig, Breitkopf und Compagnie, 1793-1801. (Citato alle pp. 180, 181.)
- BOMHOFF, KATRIN, *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst Jacques Callots und Salvator Rosas*, Freiburg, Rombach, 1999. (Citato alle pp. 174, 185.)
- BRUNET, FRANÇOIS, *Théophile Gautier et la musique*, Paris, Honoré Champion, 2006. (Citato a p. 175.)
- DOBAT, KLAUS-DIETER, *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Tübingen, Niemeyer, 1984. (Citato a p. 174.)
- FAULSTICH, WERNER, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002. (Citato a p. 177.)
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS, *Contes. Fantaisies à la manière de Callot*, Paris, Gallimard, 1979. (Citato a p. 176.)
- *Fantasie- und Nachtstücke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966. (Citato alle pp. 182-184, 186, 187.)
- KAROLI, CHRISTA, « Ritter Gluck » : *Hoffmanns erstes Fantasiestück*, in *E.T.A. Hoffmann*, sous la dir. d'Helmut Prang, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, pp. 335-358. (Citato a p. 179.)
- KAYSER, GERHARD R., *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlagsbuchhandlung, 1988. (Citato a p. 179.)
- KREMER, DETLEF, *E.T.A. Hoffmann : Leben - Werk - Wirkung*, Berlin, De Gruyter, 2010. (Citato a p. 175.)
- KRON, WOLFGANG, *Anmerkungen*, in Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966. (Citato alle pp. 175, 176.)
- LANGFORD, RAPHAEL éd., *Textual Intersections : Literature, History and Arts in the Nineteenth-Century Europe*, Amsterdam, Rodopi, 2009. (Citato a p. 173.)
- LELIEVRE, STÉPHANE, *Gaspard de la Nuit : des fantaisies à la manière de... Hoffmann ?*, in sous la dir. de Steve Murphy, PUR, 2010, pp. 135-151. (Citato a p. 175.)

- LLOYD, ROSEMARY, *Baudelaire et Hoffmann : affinités et influences*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 1979. (Citato a p. 175.)
- MÜLLER, JÜRGEN E., *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision*, in «Cinéma : revue d'études cinématographiques», x/2-3 (2000), pp. 105-134. (Citato alle pp. 173, 181.)
- NOVALIS, *Journale sind eigentlich schon gemeinschaftliche Bücher*, in *Novalis Schriften*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1805. (Citato a p. 178.)
- ORTEL, PHILIPPE, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002. (Citato a p. 173.)
- SCHMIDT, OLAF, « *Callots phantastisch karikierte Blätter* ». *Intermediale Inszenierung und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Berlin, Schmidt, 2003. (Citato alle pp. 174, 186.)
- SCHMIDT, RICARDA, *Schmerzliches Sehnen und böser Hohn. Ambivalenzen in Hoffmanns Darstellungen von Künstlern*, in «E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch», xvii (2009), pp. 20-36. (Citato a p. 180.)
- *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. (Citato alle pp. 174, 179, 180, 184, 185.)
- SCHWAB, HEINRICH W., *Musikbeilagen in Almanachen und Taschenbücher*, in *Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts*, sous la dir. d'York Gothart Mix, Wiesbaden, Harrassowitz, 1996. (Citato a p. 177.)
- SENGLE, FRIEDRICH, *Biedermeierzeit*, Stuttgart, Metzler, 1972. (Citato a p. 177.)
- TERNOIS, DANIEL éd., *Jacques Callot : 1592-1635 : actes du colloque*, Paris, Klincksieck, 1993. (Citato a p. 187.)
- WOLF, WERNER, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi GA, 1999. (Citato a p. 173.)

PAROLE CHIAVE

Intermedialité, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Callot, écriture hybride, littérature et musique, littérature et arts, littérature et médias.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Aleksandra Wojda, enseignante docteure en littérature comparée à l'Université Jagellon de Cracovie (Pologne) depuis 2014. Littéraire et musicologue de formation (Université Jagellon de Cracovie, Université Toulouse II - Jean Jaurès), elle a consacré plusieurs articles aux questions de mise en musique des textes littéraires, travaillant notamment sur les textes de J.W. von Goethe ou T. Gautier et leurs interprétations musicales dans l'œuvre de F. Schubert, R. Schumann, C. Loewe et H. Berlioz. Elle collabore avec l'Institut de Recherche Pluridisciplinaire IRPALL de l'Université Toulouse II - Jean Jaurès. Doublement qualifiée dans les sections 10 et 13 du CNU pour la campagne de qualification 2015. Membre de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes et de la Société des dix-neuviémistes.

aleksandrawojda@yahoo.fr


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALEKSANDRA WOJDA, *Laboratoires de l'intermedialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des Fantasiestücke* in Callots Manier d'E.T.A. Hoffmann, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 173–190.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LA POÉSIE D'APOLLINAIRE À L'ÉPREUVE DU JOURNAL

MARIA DARIO – *Università Ca' Foscari di Venezia*

Dans *L'Esprit nouveau et les Poètes* (1917) Apollinaire associe explicitement « la liberté encyclopédique » qu'il revendique pour la poésie aux innovations réalisées par les journaux dans la mise en forme du réel. En développant ces considérations, nous nous proposons d'aborder de plus près les relations entre le journal et le laboratoire poétique apollinarien, un aspect encore négligé dans les études consacrées aux échanges entre la littérature et la presse. On s'est concentré sur l'époque des « Soirées de Paris » (1912-1914) ; cette période coïncide avec une phase particulièrement féconde pour Apollinaire qui publie *Alcools* et *Les Peintres cubistes* (1913) et élabore « une esthétique toute neuve » dont il affirme n'avoir « plus retrouvé les ressorts », à l'origine de compositions expérimentales telles que les poèmes conversation et les calligrammes. Après avoir évoqué les enjeux à l'œuvre dans les rapports entre la poésie et le journal au début du siècle, on a analysé le rôle que l'esthétique du journal, matrice de formes et diffuseur de modèles textuels, a pu jouer dans l'élaboration de la modernité apollinarienne. L'exploration autour de textes emblématiques (« Zone », « Lundi rue Christine », « Lettre-Océan » et « Voyage ») a montré qu'Apollinaire a accueilli les défis lancés à la poésie par la civilisation médiatique en reprenant son bien au journal, dont il exploite les procédés et les ressorts (l'effet de mosaïque et de polyphonie cacophonique, les dispositifs typographiques, la dislocation spatiale du texte) qu'il réinvestit dans sa recherche des formes nouvelles de l'expression poétique.

In *L'Esprit Nouveau et les poètes* (1917) Apollinaire explicitly associates « la liberté encyclopédique » he claims for poetry with the innovations introduced by newspapers in the shaping of reality. In developing these suggestions, our purpose here is to examine the relations between the press and Apollinaire's poetic laboratory, a still neglected subject in studies concerning exchanges between literature and media. We focused on the years of *Les Soirées de Paris* (1912-1914); this period coincides with a particularly fertile poetic season for Apollinaire, who publishes *Alcools* and *Les Peintres cubistes* (1913) and creates « une esthétique toute neuve », source of experimental compositions such as the *poèmes conversation* and *calligrammes*. After discussing the main issues involved in the relationship between poetry and the language of newspapers at the beginning of the Century, we analyse the role that the press – considered as a matrix of textual models – could have played in the rise of Apollinaire's modernist poetry. An investigation conducted on major texts such as *Zone*, *Lundi rue Christine*, *Lettre-Océan* and *Voyage* shows that Apollinaire accepted the challenge of the media environment by reusing the main features of the modern newspaper (the mosaic effect and cacophonous polyphony, the typographical composition and the spatial dislocation of the text) in his search for new poetic forms.

Dans la conférence *L'Esprit nouveau et les Poètes* (1917) Apollinaire associe *la liberté encyclopédique* qu'il revendique pour la poésie aux innovations réalisées par les journaux dans la mise en page du réel, à travers l'essor technologique, les effets typographiques et la spatialisation du support textuel.

Nous pouvons donc espérer, pour ce qui constitue la matière et les moyens de l'art, une liberté d'une opulence inimaginable. Les poètes font aujourd'hui l'apprentissage de cette liberté encyclopédique. Dans le domaine de l'inspiration, leur liberté ne peut être moins grande que celle d'un journal quotidien qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt les pays les plus éloignés. On se demande pourquoi le poète n'aurait pas une liberté au moins égale et serait tenu, à une époque de téléphone et de télégraphie sans fil et d'aviation, à plus de circonspection vis-à-vis des espaces. La rapidité et la simplicité avec lesquelles des esprits se sont accoutumés à désigner d'un seul mot des êtres aussi complexes qu'une foule, qu'une nation, que l'univers n'avaient pas leur pendant moderne dans la

poésie. Les poètes comblent cette lacune et leurs poèmes synthétiques créent de nouvelles entités qui ont une valeur plastique aussi composée que des termes collectifs.¹

À un moment où ses recherches sont en butte aux critiques de ses adversaires, même à l'intérieur de l'avant-garde² - le mot *liberté* est répété quatre fois dans le paragraphe -, Apollinaire justifie ses expérimentations dans le domaine du topologique par les défis de *rapidité*, de *simplicité* et de *synthèse* que la civilisation médiatique³ impose à la poésie contemporaine. Il situe ainsi son entreprise à la suite de la réflexion que Mallarmé a élaborée autour du livre-journal⁴ et lui assigne prophétiquement son rôle et sa spécificité ; en même temps, il redéfinit ces relations sous forme d'une attitude créatrice qui sera un acquis fondamental pour les avant-gardes telles que Dada et le surréalisme.⁵

A partir de ces considérations, nous nous proposons d'examiner de plus près les échanges entre le journalisme, ses pratiques, son esthétique et ce qu'on pourrait appeler le laboratoire poétique apollinarien, un rapport qui est encore loin d'avoir été exploré de façon satisfaisante.⁶ En témoigne le travail de Patrick Suter qui, dans son ouvrage sur l'invention littéraire et la presse entre Mallarmé et le surréalisme, écarte le poète d'*Alcools* et des *Calligrammes* en affirmant que « malgré les célèbres vers de *Zone*, le journal n'y joue aucun rôle quant aux innovations formelles ».⁷

Notre étude s'efforcera de montrer que la modernité apollinarienne peut être éclairée dans le contexte d'un processus d'élaboration où la confrontation avec le journal est l'une des ressources intervenant dans la création poétique. À ce propos, Dominique Combe, en analysant le traitement visuel de la page dans *Divagations*, a déjà évoqué « le rôle évident que les procédés journalistiques utilisés par Mallarmé ont joué dans la constitution des formes et des genres modernes de la poésie chez Apollinaire, Salmon, Soupault, Tzara ».⁸

- 1 GUILLAUME APOLLINAIRE, *L'Esprit nouveau et les poètes*, in *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, 1991, p. 945. C'est nous qui soulignons.
- 2 Cf. ETIENNE-ALAIN HUBERT, « *La guerre se prolonge* » : *Apollinaire et l'avant-garde pendant la guerre*, in *L'Écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, sous la dir. de Claude Debon, Vanves, Editions Calliopées, 2006, pp. 227-238.
- 3 Voir à ce propos MARIE-ÈVE THÉRENTY et ALAIN VAILLANT, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde, 2001, et DOMINIQUE KALIFA et al. éd.s., *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau Monde, 2011, pp. 17-18 ; dans ce contexte l'adjectif *médiatique* désigne la fonction d'intermédiation, auparavant dévolue à la littérature, que le journal moderne joue auprès du public.
- 4 Cf. PASCAL DURAND, *De « l'universel reportage » au poème univers : l'hybridation mallarméenne du livre et du journal*, in *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, sous la dir. de Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde, 2003, pp. 339-350 et PASCAL DURAND, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008.
- 5 Cf. PATRICK SUTER, *Le journal et les Lettres*, Genève, MetisPresse, 2010, en particulier, *Dada et le journal abstrait*, pp. 139-168 et *L' 'Anti-journal' et l' 'autre journal' surréalistes*, pp. 169-202.
- 6 Pour un aperçu sur les relations entre la poésie et la prose on verra DANIEL DELBREIL et GÉRALD PURNELLE éd.s., *Apollinaire poète en prose*, [s.l.], Calliopées, 2014 et Nadja Cohen, *D'une « prose du monde » (Cendrars, Apollinaire) à une prose de soi (Breton) : des usages du document dans la poésie moderniste et surréaliste*, Fabula / Les colloques, *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1740.php>, page consultée le 26 janvier 2016.
- 7 SUTER, *Le journal et les Lettres*, cit., p. 9.
- 8 DOMINIQUE COMBE, « *L'universel reportage* » [...] « *Nul n'échappe décidément au journalisme* », in

Cet article, amorce d'une recherche plus vaste consacrée au lyrisme du quotidien dans les premières décennies du XX^e siècle, ne pourra qu'esquisser une relation aussi complexe, qui touche de nombreux aspects au cœur de l'œuvre apollinarienne. Après avoir évoqué les principaux enjeux qui sous-tendent les rapports entre le journal et la poésie au début du siècle, on essaiera de définir plus précisément les effets que l'esthétique du quotidien est en mesure d'exercer sur les pratiques du poète. On se concentrera sur un moment particulier de son parcours, l'époque des « Soirées de Paris » (1912-1914), la revue dont il a été l'un des fondateurs en 1912 avant d'en devenir le codirecteur en 1913.⁹ Cette période coïncide avec une phase particulièrement féconde pour Apollinaire qui publie *Alcools* et *Les Peintres cubistes* et élabore « une esthétique toute neuve » dont il affirme n'avoir « plus retrouvé les ressorts depuis »,¹⁰ à l'origine de compositions expérimentales telles que les poèmes conversation et les calligrammes. Forme spécialisée et intermédiaire entre le journal et l'œuvre, la revue, qu'on envisagera dans sa relation avec le quotidien, non seulement en tant que support de l'invention apollinarienne mais aussi comme un véritable microcosme relationnel, susceptible d'orienter le parcours de ses rédacteurs, nous permet de saisir dans son contexte la problématique qui nous retient ici.

I LE JOURNAL ET LA POÉSIE, CÔTE À CÔTE ET DOS À DOS

Tout effort pour appréhender les rapports entre le journal et la poésie au moment où Apollinaire fait ses débuts littéraires ne peut que se développer à partir des études de Marie-Eve Thérénty sur la poétique du quotidien au XIX^e siècle.¹¹ En nous limitant aux éléments pertinents pour notre propos, on soulignera l'évolution technologique du journal qui, à partir des dernières décennies du siècle, a affecté non seulement ses moyens de production mais aussi son organisation, son contenu et ses procédés d'écriture.

À la suite de ces bouleversements, la matrice littéraire du journal - dont l'une des manifestations essentielles consistait en une fictionnalisation de la matière journalistique -, laisse lentement la place au modèle informatif, inspiré des quotidiens américains, susceptible de mieux répondre à la domination de l'actualité.¹² La transformation rapide du journal, façonnée par l'impact qu'exercent sur le support écrit des technologies de communication telles que le télégraphe électrique et les moyens de transport, témoigne de la séparation croissante avec la littérature et signale l'émergence d'un nouvel espace textuel, qui sera vu avant d'être lu. En premier lieu par l'importance accordée à la titraille et aux effets typographiques¹³ : la une du « Matin », lancé en 1884, métaphorise la place de l'information et de la technique par la présence de poteaux et de fils télégraphiques

«Recherches et travaux», LXV (2004), p. 135.

⁹ Voir MARIA DARIO, *Les Soirées de Paris, laboratorio creativo dell'avanguardia*, Padova, Unipress, 2010.

¹⁰ Lettre à Madeleine Pagès du 30 avril 1915 (GUILLAUME APOLLINAIRE, *Œuvres complètes*, sous la dir. de Michel Décaudin, Paris, Baland et Lecat, 1966, t. IV, pp. 70-71).

¹¹ MARIE-ÈVE THÉRENTY, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007.

¹² *Introduction*, *ivi*, pp. II-46.

¹³ JEAN-FRANÇOIS TÊTU, *Mises en pages et illustrations au début du XX^e siècle*, in *Cahiers de textologie. Textologie du journal*, sous la dir. de Pierre Rétat, Paris, Minard, 1990, pp. III-140.

coiffant le titre du journal, un effet renforcé par l'intégration de sous-titres redondants célébrant l'actualité. Une enquête que nous avons conduite sur la une du « *Matin* », depuis ses débuts jusqu'à la guerre, souligne le poids symbolique croissant attribué à l'élément visuel du titre – les poteaux télégraphiques, qu'Apollinaire reprendra dans son calligramme *Voyage* –,¹⁴ au détriment de sa partie textuelle, les sous-titres qui, progressivement simplifiés, seront finalement abandonnés en mai 1914.

Ce passage se manifeste également par une tendance à l'exploitation horizontale de la page qui est signalée par l'apparition des titres bandeaux annonçant synthétiquement l'événement du jour. L'organisation discursive est ainsi brisée par la juxtaposition horizontale de surfaces variables dont la mise en page n'assure plus la succession mais la coexistence. Dès lors le quotidien moderne ne produit plus une vision linéaire et cohérente du monde, comme c'était le cas aux débuts de ce qu'il est convenu d'appeler l'ère *média-tique*, strictement associée au modèle littéraire et à sa mise en forme fictionnelle, mais vise à évoquer sur la page, perçue comme un plan, la perception simultanée des événements à travers les ruptures typographiques et l'emploi du blanc. Par le rapprochement sur le même support de points de vue, de textes, d'images de nature différente, l'évènement du journal moderne ne propose pas seulement une vision fragmentée et hétéroclite du réel qui s'accorde avec la sensibilité moderne tout en la façonnant, mais il impose en même temps un nouveau mode de lecture au public. L'importance de la photographie et plus en général de la culture de l'image, signalant le passage à une information visualisée, est particulièrement évidente à partir de 1910, avec le lancement du quotidien « *Excelsior* », un des premiers à privilégier l'infographie par l'illustration photographique, les cartes, les croquis, les graphiques.¹⁵ Le journal devient ainsi un support textuel pluriel, incorporant les différents aspects d'une modernité qui, depuis la naissance de la photographie et du cinéma, a été exposée à des expériences visuelles de plus en plus complexes. La banalisation de l'écrit due à la demande croissante d'information, la relation nouvelle entre le texte et l'image mise en place dans le journal moderne, ainsi que la domination de l'actualité et de la technologie impliquaient de fait une radicale remise en cause du sens et de la fonction de la littérature au sein de la société contemporaine.

On a souligné que Mallarmé et sa génération ont vécu l'émergence de ce nouveau modèle communicationnel qui, en s'interposant entre le lecteur et le réel, se substituait à la fonction de médiation auparavant dévolue à la littérature, comme un traumatisme dont le *Coup de dés* métaphorise l'importance.¹⁶ Aussi le journal a-t-il pu représenter un véritable repoussoir pour les poètes contemporains, au point que l'esthétique symboliste, « vouée au culte de la rareté », pourrait être en partie réinterprétée, comme le suggèrent Marc Angenot et Pascal Durand « comme 'une stratégie de défense' dont l'enjeu fut d'assumer, 'contre l'irruption envahissante de l'écriture journalistique' et la multiplication des productions triviales, la sauvegarde du livre et de la littérature ».¹⁷ On se souvien-

14 Voir image 2, p. 205.

15 TÉTU, *Mises en pages et illustrations au début du XX^e siècle*, cit., p. 113.

16 DURAND, *De « l'universel reportage » au poème univers : l'hybridation mallarméenne du livre et du journal*, cit., p. 340.

17 PASCAL DURAND, *D'une rupture intégrante. Avant-garde et transactions symboliques*, in « *Pratiques* », L (juin 1986), pp. 31-45, p. 33, et MARC ANGENOT, *'Ceci tuera cela' : ou la chose imprimée contre le livre*, in

dra de la réaction sévère de Mallarmé à la publication en 1886 de l'article et de la revue de Moréas, considérés comme le lancement du mouvement symboliste : « Comme vous y allez ! Manifeste évident et journal explicite ! Tout ce que vous faites en ce moment illustre cette donnée exacte, qu'il faut, si l'on fait de la littérature, parler autrement que les journaux ». ¹⁸ Dans cette perspective l'évolution ultérieure de Moréas, qui fut une référence poétique majeure pour la génération d'Apollinaire, paraît démentir, par son souci de perfection et par la conception hautaine de la fonction poétique qu'il incarne, la critique mallarméenne. Ainsi est-il peut-être plus aisé de comprendre comment le refus des traits marquants de l'écriture journalistique – l'« universel reportage » –, devenu un aspect de l'altérité constitutive de la poésie que Mallarmé lègue aux générations successives, a pu longtemps représenter une attitude collective inscrite dans la pratique des poètes les plus exigeants, dont Apollinaire, appelés à préserver « contre les vulgarisateurs, la noblesse de l'art et son orgueil ». ¹⁹

En même temps tout semble se passer comme si l'évolution du journal moderne, en l'éloignant du modèle littéraire du XIX^e siècle, et plus particulièrement du modèle fictionnel dont il reproduisait la forme appauvrie et diminuée, avait ouvert la voie à un dispositif textuel qui s'accordait avec une tendance croissante du lyrisme à l'épuration du discursif, à la simplification et à l'essentialité. ²⁰ On peut donc penser qu'il s'agit justement d'un des éléments propre à éveiller l'intérêt de Mallarmé qui, en dépit de son opposition au système de la presse, réfléchit sur les moyens du journal et n'hésite pas à s'en servir en les intégrant à son livre-poème. ²¹

Le cas d'Apollinaire, qui se conçoit comme l'héritier de Mallarmé (ainsi que le suggèrent, entre autres, les dates 1898-1913 ajoutées au titre d'*Alcools*, son premier recueil poétique important, qui font coïncider ses débuts poétiques avec la mort du prince des poètes), est particulièrement éclairant à ce sujet. Tout en montrant dès ses toutes premières ébauches poétiques qu'il pouvait très facilement être moderne, ²² il semble avoir renoncé aux bénéfices immédiats d'un lyrisme « direct » et « spontané », susceptible d'être assimilé à la facilité du langage journalistique, pour conquérir patiemment, dans la confrontation avec l'injonction mallarméenne à écrire « autrement que les journaux », une modernité à la hauteur de cet héritage.

On ne peut toutefois méconnaître l'impulsion féconde du quotidien sur Apollinaire, qui appartient à la génération des poètes-journalistes, tels que Salmon, Carco, Mac Orlan, entre autres. ²³ Dès le début, le journalisme est un terrain d'élection de son activité, qui s'exprime à travers une grande variété de possibilités (depuis le fait divers, le reportage dans le vieux Paris, l'interview, la chronique et la critique d'art jusqu'à l'écho, qui

«Romantisme», XLIV (1984), pp. 83-104.

18 Lettre à Moréas du 28 octobre 1886, in STÉPHANE MALLARMÉ, *Correspondance*, sous la dir. d'Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1959-1985, vol. III, p. 67.

19 REMY DE GOURMONT, *Epilogues. 1902-1904*, Paris, Mercure de France, 1905, p. 20.

20 Cf. ALAIN VAILLANT, *La modernité littéraire*, in *La civilisation du journal*, sous la dir. de Dominique Kalifa et al., Nouveau Monde, 2011, pp. 1523-1531.

21 Cf. DURAND, *Mallarmé*, cit. et SUTER, *Le journal et les Lettres*, cit., pp. 3-105.

22 Cf. ANNA BOSCHETTI, *La poésie partout*, Paris, Seuil, 2001, pp. 60-61.

23 JACQUELINE GOJARD, *Sources et ressources d'Apollinaire et de quelques-uns de ses contemporains*, in *Apollinaire en son temps*, sous la dir. de Michel Décaudin, Paris, Publication de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

sera sa rubrique de prédilection). Cette production multiforme non seulement nourrit son œuvre mais l'intègre de différentes façons,²⁴ si bien qu'il n'est pas exagéré d'affirmer qu'elle se situe, en bonne partie, sous le régime journalistique. Ainsi, dans le parcours apollinarien il semble possible de dégager une sorte de « double postulation » à l'égard du journal : d'un côté la tendance à restituer la littérature au quotidien par la pratique du journalisme, un aspect qui a été l'objet des travaux pionniers de Pierre Caizergues ;²⁵ de l'autre un effort pour reprendre son bien au journal, en relevant le défi que la civilisation médiatique impose à la poésie, et ce sera l'aspect qui nous retiendra tout spécialement ici.

Par sa capacité à maîtriser les problématiques de la poésie contemporaine, par sa polyvalence, sa disposition à saisir les relations entre les formes et les genres, par son expérience du journalisme, Apollinaire est en mesure de comprendre les possibilités que l'esthétique du quotidien – qui traite l'écriture comme une matière et la page comme un espace – peut offrir à son exploration des voies nouvelles de l'expression lyrique.

Tout se passe comme si ce parcours impliquait non seulement une confrontation avec les principaux enjeux en vigueur dans la poésie contemporaine, qu'il résume et dépasse dans son œuvre, depuis les premiers essais sous le signe du symbolisme jusqu'aux calligrammes, mais aussi l'intégration des ressorts journalistiques, à partir d'un travail de médiation et de formalisation qui a inspiré ses pratiques d'écritures. Bien évidemment, la spécificité de cette relation ne doit pas être recherchée dans une confrontation ponctuelle entre le dispositif du journal et l'aboutissement poétique, mais plutôt du côté de la réflexion sur les moyens que cette esthétique pouvait offrir à la création littéraire. Sans nier la continuité profonde qui subsiste tout au long de son œuvre, on analysera trois moments de ce parcours créateur à la lumière du rôle que le quotidien, matrice, réservoir et diffuseur de formes et de modèles a pu jouer dans sa recherche d'innovation, et plus particulièrement en relation à *Zone*, aux poèmes conversation et aux idéogrammes lyriques.

2 LE JOURNAL EST « LE GRAND RESSORT NOUVEAU »

Dans l'introduction à *Petites merveilles du quotidien* Pierre Caizergues aborde la relation entre la poésie d'Apollinaire et le journal sous la forme d'une esthétique du fragment et de la discontinuité qui ne constitue pas seulement un trait essentiel de son œuvre mais qui peut être considérée, plus en général, comme un élément constitutif du lyrisme moderne : « et s'il suffisait d'apprendre à lire les journaux pour être poète ? Et si Apollinaire avait pressenti que la poésie de notre temps passerait par le journal, que l'écriture de demain serait celle du fragment, du discontinu ? ». ²⁶ On ne saurait mieux dire. Abordée

24 Sur les échanges entre la prose et le journal dans l'œuvre d'Apollinaire cf. DANIEL DELBREIL, *Apollinaire et ses récits*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1999 ; IKUKO MORITA, *La démarche journalistique chez Guillaume Apollinaire*, in « Études de Langue et Littérature Françaises », XLIV (2013), pp. 5-29.

25 Voir en particulier la monumentale thèse de PIERRE CAIZERGUES, *Apollinaire journaliste. Textes retrouvés et textes inédits avec présentation et notes*, 3 voll., Lille, Service de reproduction des thèses, 1979, en partie publiée : PIERRE CAIZERGUES, *Apollinaire journaliste*, Paris, Minard, 1981.

26 PIERRE CAIZERGUES, *Introduction*, in Guillaume Apollinaire, *Petites merveilles du quotidien*, Montpellier, Fata Morgana, 1979, p. II.

dès 1908, la mise en place de l'esthétique de la discontinuité apparaît comme l'élément novateur du lyrisme apollinarien de cette phase, à travers la médiation de la tradition poétique (on citera surtout Rimbaud, Corbière, Laforgue, Mallarmé et Jarry), et le principe organisateur des grands poèmes tels *Le Brasier*, *Les Fiançailles*, *La Chanson du Mal-Aimé*.²⁷ Cette esthétique qui, comme l'a montré Jean Burgos, rejoignait une tendance profonde de l'imaginaire apollinarien au morcellement,²⁸ représente, depuis les dernières décennies du XIX^e siècle, une orientation collective dans différents domaines de la vie culturelle ; on évoquera, entre autres, la peinture post-impressionniste (surtout Seurat et Signac), la philosophie nietzschéenne, la musique de Debussy et même la physique quantique de Planck.²⁹ Depuis le début du siècle elle s'exprime aussi dans les reportages cinématographiques des nouvelles, dont Apollinaire recrée le décousu dans une chronique de 1905,³⁰ et dans les recherches picturales entreprises par Braque et Picasso à partir de 1908, les premières manifestations du cubisme, qu'il soutient dans sa critique d'art. Or, non seulement la discontinuité est l'aspect le plus évident de l'esthétique de la mosaïque du journal, mais, qui plus est, et à la différence des formes d'expression qu'on vient de citer, elle se réalise concrètement à travers un support écrit.

Encouragée par ces développements, l'esthétique de la discontinuité, qui n'aurait pu demeurer que l'un des possibles et différents traits de l'œuvre d'Apollinaire, devient un ressort majeur à partir de l'été 1912, du moment que, ayant dépassé ses hésitations, « la nécessité d'appartenir avant tout à son temps et d'intégrer la vie contemporaine dans son art »³¹ se manifeste en tant qu'orientation fondamentale du lyrisme apollinarien. C'est alors que le journal peut s'offrir en tant que forme exemplaire à sa recherche poétique ; de ce fait, il se propose comme un élément qu'il associe directement à cette modernité dont il représente, en quelque sorte, un modèle matriciel, ainsi que le montre le poème *Zone*, publié en novembre 1912 aux « Soirées de Paris », et qui résume parfaitement cette attitude. Plusieurs éléments incitent en effet Apollinaire à prendre en compte les virtualités poétiques de ce support. À partir de 1911 le journal devient un élément majeur dans le répertoire expressif de l'art et de la littérature moderne. Il figure en tant qu'image miniaturisée du monde dans les collages de Braque et Picasso qui introduisent dans leurs œuvres des chiffres, des lettres, des enseignes, des titres ou des fragments de titres de journaux, des morceaux d'articles. Ce sont des œuvres exemplaires qui installent l'hybridation des formes au centre de l'expression artistique, car elles ne demandent pas seulement à être vues mais aussi, dans une certaine mesure, à être lues.³² Dès 1912 les futuristes com-

27 Cf. BOSCHETTI, *La poésie partout*, cit., pp. 92-98.

28 JEAN BURGOS, *Une poésie de la rupture*, in *Guillaume Apollinaire « Alcools »*, sous la dir. de Michel Murat, Paris, Klincksieck, 1996, p. 75.

29 On pourra se référer à ISABELLE CHOL éd., *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004. Dans une autre perspective, l'article de Patricia Oster-Stierle vise à souligner l'antériorité de la poétique de la discontinuité d'Apollinaire sur le cubisme, surtout en relation aux effets de découpage (PATRICIA OSTER-STIERLE, *Apollinaire précurseur des cubistes ?*, in *La Place d'Apollinaire*, sous la dir. d'Anja Ernst et Paul Geyer, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 133-147).

30 *Le cinématographe*, in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Œuvres en prose complètes*, sous la dir. de Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1991, t. II, pp. 79-81.

31 Préface au catalogue de l'exposition *Alexandre Archipenko*, in *ivi*, p. 657.

32 Voir ROBERT ROSENBLUM, *Picasso and the Typography of Cubism*, in *Picasso in Retrospect*, New York,

mencent à explorer les ressources des blancs typographiques dans leurs œuvres où ils incorporent des parties d'affiches ; ils montrent ainsi l'efficacité d'un langage disloqué par la technique du découpage et de l'assemblage.

Zone peut être lu comme un premier effort pour intégrer l'esthétique de la discontinuité mise en place dans la période précédente avec l'exploitation des ressorts esthétiques du journal, surtout en ce qui concerne le recours au langage quotidien, les contrastes thématiques et formels, l'organisation textuelle en mosaïque.

Le journal, symbole même de la modernité, comme la Tour Eiffel et l'automobile, est directement convoqué aux vers 11-13 :

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières
Portraits des grands hommes et mille titres divers

qui réalisent, comme dans les collages cubistes, une véritable esthétisation du quotidien, considéré à la fois comme une forme-sens, pour reprendre l'expression d'Henri Meschonnic, et une véritable source lyrique. Le procédé est relancé aux vers suivants qui désignent Paris comme un espace saturé par la présence envahissante de la presse,³³ à travers le brassage synesthésique des signes, visuels et sonores, qui lui sont associés. Ainsi, les vers 20-21 (« les inscriptions des enseignes et des murailles/les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent »), en soulignant la prolifération banalisante de l'écriture dans la civilisation moderne, visent, d'une façon détournée, les affiches des quotidiens, dont les camelots répandent, en criant, d'un lieu à l'autre de la ville, les titres et les sujets. Apollinaire renverse ainsi l'attitude mallarméenne face à « l'emploi élémentaire du discours » qu'il revendique en tant que procédé poétique.

D'autres traits qu'il met en place dans le poème peuvent être lus comme un effet de confrontation avec ce modèle. À l'instar du journal, s'inscrivant dans la dimension de l'actualité, *Zone* se propose comme la synthèse d'une journée³⁴ qui s'installe poétiquement dans la durée d'un présent absolu (v. 25 : « Voilà la jeune rue et tu n'es qu'un petit enfant »). La succession paratactique des scènes et la juxtaposition des plans chronologiques et spatiaux suggèrent le rythme d'une lecture fragmentée et discontinue, soumise aux contraintes des circonstances. Le morcellement de l'écriture lyrique en vers isolés ou en blocs de vers dont l'agencement discursif ne garantit plus la cohérence ne rend pas seulement compte de la conscience éclatée propre à la sensibilité moderne, mais également des effets que ces changements sont susceptibles d'exercer sur la pratique créatrice du poète. Le dédoublement énonciatif, tendant à dépasser le subjectivisme lyrique, suggère l'indétermination du locuteur propre à la mise en page de l'information moderne (v. 3 « Tu en a assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine », v. 15 « J'ai vu ce matin

Praeger, 1973, pp. 49-71.

³³ Voir JUDITH LYON-CAEN, *Lecteurs et lectures : les usages de la presse au XIX^e siècle*, in *La civilisation du journal*, sous la dir. de Dominique Kalifa et al., Paris, Nouveau Monde, 2011, pp. 47-48.

³⁴ À ce propos on ne peut qu'évoquer, en contrepoint, le préambule du manifeste de Marinetti, *L'imagination sans fil*, de mai 1913, qui définit le quotidien comme la « synthèse de la journée du monde » ; voir GIOVANNI LISTA, *Qu'est-ce que le futurisme ?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, 2015.

une jolie rue dont j'ai oublié le nom »). La simplification de la syntaxe par le style direct, le présentatif, la construction nominale ou l'énumération, évoque, en opposition aux structures hypotactiques, l'alternance propre au journal entre l'expression paratactique des gros titres et l'agencement discursif des textes. L'organisation rythmique du poème ne répugne même pas à faire sienne la redondance cacophonique de la matière journalistique, comme l'indique la modification du dernier vers sur les épreuves d'*Alcools* (« cou coupé » remplaçant « cou tranché » de la préoriginale), qui, contre la musique mallarméenne, paraît assumer explicitement l'invitation de Marinetti à faire « crânement du laid en littérature »³⁵ par son « cou cou », onomatopée dérisoire.

Le succès de *Zone*, reconnu comme un essai particulièrement réussi de *simultanéisme poétique* – le terme qui désigne, pour les poètes de l'époque, la volonté d'être modernes³⁶ – légitime la relation créatrice entre la poésie d'Apollinaire et le journal, qui se manifeste sous divers aspects dans sa production poétique ultérieure. On pourra, par exemple, lire dans cette perspective, l'attention qu'Apollinaire prête aux éléments visuels et typographiques de la mise en page d'*Alcools* (1913), déjà relevée par Michel Décaudin,³⁷ et qui tend à accentuer les ruptures et les dissonances aussi bien dans la structure des poèmes que dans l'organisation du recueil. Quelques mois après, à la fin de l'été 1913, Apollinaire fait paraître des poèmes pour cartes postales dans « L'Intransigeant ».³⁸ À propos de ces textes, très discutés même au sein de l'avant-garde, il n'est peut-être pas déplacé d'évoquer le « poème populaire moderne » à la manière de Mallarmé dans *Divagations* qui suggère une relation, fût-ce de distance, avec le journal. Ce rapport est encore plus explicite dans le manifeste de l'*Antitradition futuriste*, toujours de l'été 1913, un genre associé au journal depuis l'article de Moréas de 1886, considéré comme le manifeste du symbolisme. A travers une mise en forme typographiquement efficace, due probablement à la main de Marinetti,³⁹ explorateur habile des ressources de la presse, Apollinaire y proclame la suppression de la syntaxe, déjà « condamnée par tous les usages », et tout particulièrement par la pratique du journalisme où elle est remplacée par les effets typographiques et le style télégraphique.

Aussi la forme-journal est-elle en mesure d'offrir un véritable répertoire de procédés et de dispositifs à l'extraordinaire tension expérimentale qui caractérise la poésie apollinarienne jusqu'à la veille de la guerre. Cette production, qui s'ouvre avec les poèmes conversation et se poursuit avec les calligrammes est, à partir de novembre 1913, presque

³⁵ *Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1912.

³⁶ Cf. par exemple le compte rendu MARC BRÉSIL et LOUIS DE GONZAGUE FRICK, *Les revues*, in «La Phalange», LXXIX (20 janvier 1913), p. 14 : « 'Les Soirées de Paris' ont publié un long poème *Zône* de M. Guillaume Apollinaire. Dans *Zône*, M. Guillaume Apollinaire tente une synthèse de son existence et nous offre cette particularité de mêler 'l'esprit antique à l'esprit moderne'. C'est d'une puissante réalisation ».

³⁷ « Les poèmes, aussi bien que le livre, sont conçus comme des objets dont l'aspect visuel est une composante essentielle car les remaniements portent souvent sur la mise en page et les aspects typographiques » (MICHEL DÉCAUDIN, *Alcools de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 24).

³⁸ *O Bateaux Souvenirs*, « L'Intransigeant », 19 août 1913 ; *Le ciel est bleu*, « L'Intransigeant », 3 septembre 1913 ; *Ermenonville, arbres tremblants*, « L'Intransigeant », 20 septembre 1913 (voir GUILLAUME APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, sous la dir. de Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1965, p. 1028).

³⁹ Cf. BARBARA MEAZZI, *Le Manifeste de l'« Antitradition Futuriste » : Apollinaire et le Futurisme*, in *Guillaume Apollinaire devant les avant-gardes européennes*, sous la dir. de Michel Décaudin et Sergio Zoppi, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 139–166.

entièrement représentée dans la deuxième série des « Soirées de Paris », co-dirigées par Apollinaire, et qui, à maints égards, peuvent être considérées comme un lieu de rencontre privilégié entre l'avant-garde et le journal.

3 « UNE REVUE MODERNE À EXCÈS »⁴⁰

La modernité « à excès » qui constitue le programme de la revue⁴¹ se révèle aussi bien dans la forme de la revue que dans la nouveauté des contributions qu'elle accueille et suscite.

Le prestige de poète et de critique d'art dont Apollinaire jouit en France et à l'étranger après la publication d'*Alcools* et des *Peintres cubistes* en 1913, sa position originale au croisement des formes diverses de l'expression littéraire, ainsi que sa capacité relationnelle lui permettent d'attirer tout ce qui compte dans les différents domaines de la vie culturelle, en France et à l'étranger.⁴² La revue, qu'il conçoit comme un laboratoire de l'innovation, représente une émanation de sa position personnelle en ce qu'elle reproduit, en les amplifiant, ses orientations. La diversité y favorise l'invention, en promouvant le brassage, la contamination des genres et la mise en discussion des valeurs établies.

Le journal, impliquant l'hybridation et une relation éclatée au monde, peut offrir un support polymorphe et dissonant à cette volonté de nouveauté, susceptible de produire des effets d'intégration à divers niveaux. Ces effets tiennent à plusieurs éléments. D'un côté, ils sont liés à la prise en compte des sujets, des genres et des rubriques journalistiques et, plus en général, à la fabrique de la revue elle-même, en ce qui concerne l'organisation des sommaires et la mise en page ; de l'autre, à l'esthétique qui sous-tend les créations parues dans la revue, surtout dans le domaine poétique, et qui mérite d'être explicitée avant d'aborder la production d'Apollinaire.

Ainsi les textes de Max Jacob convoquent-ils certains traits du journal, dans le mélange hétéroclite des tons, des rythmes, des formes, et même dans l'allusion au style télégraphique (« Le cristal des buffets en style télégraphique/ se plaint de tes baisers [...] », *Le Bal Masqué*, « S.P. » n° 23), un mode d'expression qui, dans le contexte de la revue d'Apollinaire, évoque précisément les poèmes conversation de ce dernier. Cette esthétique joue un rôle encore plus important dans les poèmes de Cendrars, et notamment *Journal* (« S.P. » n. 23) et *Titres* (« S.P. » n. 26-27) qui s'installent au cœur de la problématique journalistique.⁴³ Par la matière d'abord, la thématisation du quotidien, suggérée depuis la dénomination des poèmes, et ensuite par l'incorporation et l'exploitation de ses codes expressifs, comme l'hétérogénéité des points de vue, le dépouillement syntaxique,

40 ARDENGO SOFFICI *et al.*, *Correspondance* (1903-1964), sous la dir. de Barbara Meazzi, Lausanne, L'Âge d'homme, 2013, p. 89.

41 Pour les citations on utilisera la forme abrégée « S.P. ».

42 Outre les poètes de la revue, Max Jacob et Cendrars, on citera encore, Savinio (*Les chants de la mi-mort*), les reproductions de Picasso, Braque, Léger, Derain, Matisse et du Douanier Rousseau, les sculptures d'Archipenko, *Le rythme coloré* de Surville.

43 Pour une vue d'ensemble sur les relations entre la poésie de Cendrars et le journal voir RINO CORTIANA, *Attorno alla poesia di Cendrars*, Venezia, Studio LT2, 2010, en particulier le chapitre *Il giornale nella poesia*, pp. 155-171.

le style direct et le rythme coupé recréant l'écriture journalistique, les dépêches et la télégraphie sans fil, et encore par l'assemblage des vers selon la technique du collage. Dans *Journal* l'image cendrarsienne du Christ sur la croix est resémantisée par l'analogie visuelle avec l'organisation typographique de la page du quotidien, répartie entre la partie horizontale (titre, bandeau et manchette) et l'agencement vertical des textes⁴⁴ (« Vie crucifiée dans le journal grand ouvert que je te tiens les bras tendus/ Passion »). La lecture de *Titres*, évoquant l'effet de simultanéité qu'une manchette éveille chez le poète, à travers le choc des contrastes, la vitesse et la multiplication des informations, suggère un jeu d'échos entre les vers 3-4 : « Premier poème sans métaphores sans images/simples nouvelles » et les célèbrissimes sous-titres du « Matin », dont la formulation était désormais reconnue et familière par la culture médiatique des lecteurs : « Derniers télégrammes de la nuit/seul journal recevant par fils spéciaux les dernières nouvelles du monde entier ».



FIG. 1 : « Le Matin », janvier 1901

Il n'est pas inutile d'ajouter qu'Apollinaire, responsable de l'organisation des sommaires, fait paraître *Titres* dans le même numéro de la revue, le dernier, où il publie le calligramme *Voyage*, exploitant la référence au « Matin » en modalité iconique, par la reproduction des oreilles du titre, les poteaux télégraphiques.⁴⁵

3.1 LE JOURNAL, « LA VIE MÊME »

L'extraordinaire impulsion novatrice qui caractérise la production apollinarienne dans cette phase s'éclaire aussi en tenant compte du fait que, à la veille de la guerre, l'antériorité dans les réalisations simultanistes est l'objet d'une compétition exacerbée au sein de l'avant-garde. La définition même de modernité poétique est étroitement liée, entre 1912 et 1914, à l'esthétique de la simultanéité qui, comme l'affirme Par Bergman, « devient le trait distinctif de l'art nouveau et de la poésie nouvelle ».⁴⁶ Or, le journal, qui promeut une culture de l'instantané, exploitant l'intérêt collectif pour l'actualité, est un modèle exemplaire de représentation simultanée du monde, d'autant plus évident dans ses dernières tendances typographiques, par la rupture de la linéarité discursive, apte à figurer la concomitance et la coexistence des événements sur la surface de la page. Ainsi, les formes nouvelles qu'Apollinaire élabore dans cette phase nous semblent-elles s'inscrire dans la volonté d'aboutir à une représentation de la réalité propre à rivaliser dans

44 *Ivi*, pp. 159-160.

45 Voir image 2, p. 205.

46 PÅR BERGMAN, « *ModernolatRIA* » et « *simultaneità* ». *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Stockholm, Svenska Bokförlaget, 1962, p. 274.

son expression synthétique avec le journal.

« Et pour renouveler l'inspiration, la rendre plus fraîche, plus vivante et plus orphique, je crois que le poète devra s'en rapporter à la nature, à la vie » proclame-t-il dans *Nos amis les futuristes*.⁴⁷ À travers les genres poétiques qu'il invente au cours de cette phase, le poème-conversation et le calligramme, il explore plus systématiquement les ressorts du journal déjà utilisés avec *Zone*.

Pour ce qui est des poèmes conversation (Apollinaire propose cette définition dans *Simultanisme-Librettisme*)⁴⁸ on se limitera au cas de *Lundi rue Christine* qui peut être considéré comme l'aboutissement exemplaire de cette attitude. Ce poème présente en effet des relations évidentes avec le journal en ce que les transcriptions de conversations étaient un genre journalistique, pratiqué tout au long du XIX^e siècle.⁴⁹ Comme dans le quotidien moderne, centré sur l'évènement pur, le texte n'évoque plus une histoire, ni un discours ou des émotions, mais suggère une relation de prise directe avec la réalité. Le poème se propose en effet comme un collage d'énoncés anonymes, fragmentaires et décousus, qui ne peuvent plus être attribués à un sujet lyrique quelconque. Il s'agit de matériaux triviaux, extraits de leur contexte locutoire et juxtaposés qui, par l'intégration de différents points de vue, produisent un effet de perception éclatée, analogue à la lecture fragmentée du journal.

Trois becs de gaz allumés
La patronne est poitrinaire
Quand tu auras fini nous jouerons une partie de jacquet
Un chef d'orchestre qui a mal à la gorge

La multiplicité des discours opérant dans les vers met en valeur la dimension transitoire du réel et ses mutations infinies et efface la suprématie de l'unicité discursive, le *logos*, en apportant au texte une nouvelle cohérence thématique et formelle. Ainsi ces poèmes, de véritables ready-made verbaux, mettent-ils en jeu la tension entre le provisoire, l'éphémère, l'instantané qui est le propre de la communication journalistique (le bavardage informe de la presse) et l'acte créateur du poète, susceptible d'attribuer forme et sens aux débris langagiers les plus dépourvus d'intentionnalité esthétique.⁵⁰

47 GUILLAUME APOLLINAIRE, *Nos amis les futuristes*, in «Les Soirées de Paris», 21 (février 1914), p. 79, c'est nous qui soulignons.

48 « On a donné ici des poèmes où cette simultanéité existait dans l'esprit et dans la lettre même puisqu'il est impossible de les lire sans concevoir immédiatement la simultanéité de ce qu'ils expriment, poèmes conversation où le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant » (GUILLAUME APOLLINAIRE, *Simultanisme-Librettisme*, in «Les Soirées de Paris», 25 (juin 1914), p. 323).

49 Ce lien est souligné aussi par le fait qu'Apollinaire fait paraître dans la revue les transcriptions de conversations du peintre G.P. Fauconnet, *Suite d'une conversation échangée entre un gros homme et un homme maigre dans le restaurant situé près d'un ministère*, « S.P. » n. 24, mai 1914, pp. 299-300 et *Conversation échangée un dimanche, en seconde classe dans le train de Paris à Chelles (départ. 11h. 41, arr. 12.01) entre un mari, sa femme et un jeune homme de leur connaissance*, « S.P. » n. 26-27, juillet-août 1914, pp. 445-446.

50 Comme le montre, d'une autre façon, la série de *Banalités* et *Quelconqueries* qu'il confie à « Lacerba » ; à ce propos voir WILLARD BOHN, *Apollinaire on the edge. Modern Art, Popular Culture and the avant-garde*, Amsterdam, Rodopi, 2010, pp. 45-73.

3.2 « COMPRENDRE SYNTHÉTICO-IDÉOGRAPHIQUEMENT »

Si Apollinaire domine « Les Soirées » par son prestige, par l'audace de ses expérimentations poétiques et sa polyvalence, il ne faut pas négliger les effets que la publication est en mesure d'exercer sur son parcours. En tant que directeur d'une revue qui se veut à la pointe extrême du nouveau, il est incité à dépasser continuellement ses propres acquis poétiques. Dans le contexte du paroxysme expérimental qui caractérise, à la veille de la guerre, les orientations de l'avant-garde poétique, il est possible de mieux comprendre les enjeux qui définissent les nouveaux poèmes publiés par Apollinaire au cours de l'été 1914. Ce n'est pas un hasard, nous-semble-t-il, si dans le moment où les prétentions de Barzun, le fondateur du drammatisme, à représenter la forme exclusive de la simultanéité poétique – c'est-à-dire de la modernité –, et les réalisations de Cendrars risquaient de mettre en cause sa prééminence dans l'avant-garde, Apollinaire pousse jusqu'à leurs limites les possibilités d'exploitation visuelle de l'écriture poétique. C'est le cas de *Lettre-Océan* (« S.P. » n. 25) et des calligrammes parus dans le dernier numéro (*Voyage, Paysage animé, La cravate et la montre, Cœur couronne et miroir*, « S.P. » n. 26-27, juillet-août 1914).

La valorisation de la disposition spatiale de la page était un aspect implicite dans le processus de libération du vers et dans la conception du texte en tant que partition musicale, explorée par le *Coup de dés* et relancée en 1912 par le livre de Thibaudet sur Mallarmé.⁵¹ En exploitant la dimension physique du langage, en traitant les vers comme matière, forme et sens et la page comme un espace figuratif où tous les éléments sont perçus ensemble, Apollinaire essaie de dépasser la logique successive du discours et d'aboutir à une représentation simultanée de la réalité.⁵² Le journal moderne a pu représenter une ressource importante dans la réflexion créatrice d'Apollinaire, un support textuel particulièrement efficace à cette tension vers l'organisation visuelle de la page qui reproduisait aussi l'effet de provisoire, d'improvisé, d'incomplet associé à la vitesse de la communication médiatisée par le télégraphe : on pensera aux bouts de phrase composant les cercles dans *Lettre-Océan*. Ainsi ne semble-t-il pas déplacé d'affirmer que si *Zone* peut être lue comme la synthèse d'une journée du monde, *Lettre-Océan* se présente comme sa mise en page. Cet effet s'impose d'emblée dans la préoriginale parue dans la revue et dans la première édition de *Calligrammes* (1918), où les deux pages du texte se développent sur la même feuille, de gauche à droite.⁵³ À l'image du journal, *Lettre-Océan* s'offre en tant que nouvel espace-temps qui réunit simultanément des lieux et des faits sur la page. Les fragments textuels sont intégrés dans le réseau des différents systèmes de communication et des transports reliant le monde, tout comme les vagues marines et la TSF organisant les deux parties du texte.⁵⁴ Cet aspect est renforcé par les autres ressources typographiques avec

⁵¹ ALBERT THIBAUDET, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1912.

⁵² GUILLAUME APOLLINAIRE, *Exposition Nathalie de Gontcharowa et Michel Larionow*, in «Les Soirées de Paris», 26-27 (juillet-août 1914), p. 371.

⁵³ L'effet est perdu dans les éditions successives, partageant le poème en deux parties, recto/verso ; voir GUILLAUME APOLLINAIRE, « *Calligrammes* » dans *tous ses états*, sous la dir. de Claude Debon, Clamart, Calliopées, 2008, pp. 78-82 et MARIO RICHTER, *Lettre-Océan*, in *Apollinaire. Le renouvellement de l'écriture poétique du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 95-140.

⁵⁴ Voir JOËLLE LE CORNEC, *Le télégramme-poème. D'un motif de la modernité à un modèle d'écriture*,

leur panoplie de familles de caractères et de corps différents et l'emplacement horizontal du titre, dont l'écho se prolonge sur la page de droite. Bien entendu, la forme-journal est l'un des différents ressorts utilisés dans la mise en place du dispositif, textuel et visuel, du poème qui par cette intégration réalise la « liberté encyclopédique » d'un « langage plus vaste que l'art simple des paroles », qui sera évoquée dans *L'Esprit nouveau*.⁵⁵ En bas de la page de droite, dans l'espace textuel du poème, Apollinaire insère sa signature, une authentification analogue à la signature, « très lisible », qui dans les télégrammes doit identifier le destinataire. Par ce geste, qui disparaît des calligrammes parus dans le numéro suivant,⁵⁶ Apollinaire semble ainsi revendiquer ouvertement cet acte de création en tant que mise en page esthétique du monde, apte à concurrencer l'efficacité du journal contemporain.⁵⁷ Cette association est formulée aussi par l'article de Gabriel Arbouin, publié dans le dernier numéro de la revue, qui, pour éclairer les nouvelles modalités de perception mises en place dans le poème, explique « qu'il faut que notre esprit s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement ».⁵⁸ Or, cette approche synthétique et visuelle était depuis longtemps la modalité de lecture des journaux. Encore plus explicite à cet égard le calligramme *Voyage*, qui suit immédiatement l'article d'Arbouin, recréant, par la disposition horizontale de la mise en page, l'effet de simultanéité lié aux moyens de transport et de communication modernes tels que le train et les poteaux télégraphiques, en les associant à un voyage initiatique (« Refais le voyage de Dante ») et à un contenu émotionnel objectivé par la figuration. Les poteaux télégraphiques, insérés en haut à gauche et évoqués à nouveau dans le calligramme-oiseau de la page de droite, sont un véritable cas de collage iconique, emprunté aux célèbres poteaux télégraphiques qui, après la toute récente disparition des derniers sous-titres en mai 1914, coiffaient seuls le titre de « Le Matin », un journal qu'Apollinaire connaissait puisqu'il en avait été l'un des collaborateurs.⁵⁹ Or, cette citation tellement évidente qu'elle est passée presque inaperçue,⁶⁰ représente un cas singulier dans l'œuvre apollinarienne, car, comme le souligne Claude Debon, les emprunts chez Apollinaire tendent à être discrets et passent généralement par le philtre d'un travail de réélaboration.⁶¹ En reproduisant

in «Poétique», CVII (1996), pp. 301-320. Dans *Le toucher à distance* publié dans *L'Hérésiarque et Cie* (1910), Apollinaire évoque déjà « des recherches ayant trait à la télégraphie et à la téléphonie sans fil » (GUILLAUME APOLLINAIRE, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1977, vol. I, p. 217).

55 APOLLINAIRE, *L'Esprit nouveau et les poètes*, cit., p. 645.

56 Peut-être parce que la nouveauté de la forme dénonçait l'auteur ?

57 La signature disparaît de l'édition de *Calligrammes*, où l'acte de revendication de la part de son créateur n'était plus nécessaire.

58 GABRIEL ARBOUIN, *Devant l'idéogramme d'Apollinaire (1)*, in «Les Soirées de Paris», 26-27 (juillet-août 1914), p. 384.

59 Il a servi en particulier de nègre à la rédaction du feuilleton à six mains *Que faire*, paru dans « Le Matin » entre février et avril 1900; voir Guillaume Apollinaire, Henry Desnar et Eugène Gaillet, *Que faire?* (1^{ère} partie), mis à jour le : 05/07/2013, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=5090>, édition critique préparée par Mélodie Simard-Houde, publiée sur Médias19, <http://www.medias19.org/index.php?id=5089> et *Que faire?* (2^{ème} partie), Commenté par Mélodie Simard-Houde, Médias 19 [En ligne], Éditions, *Que faire?*, mis à jour le : 17/05/2013, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=5096>.

60 C. Debon évoque la coïncidence de l'image dans le poème et dans le journal, sans approfondir la relation (APOLLINAIRE, « *Calligrammes* » dans tous ses états, cit., p. 107).

61 CLAUDE DEBON, *Grappillage et distillation, les modalités de la réécriture dans l'œuvre d'Apollinaire*, in

l'élément le plus reconnaissable du titre du quotidien, Apollinaire se sert ainsi de l'efficacité synthétique du code journalistique, de ses symboles et de ses signes, qu'il plie aux exigences nouvelles de la communication poétique.

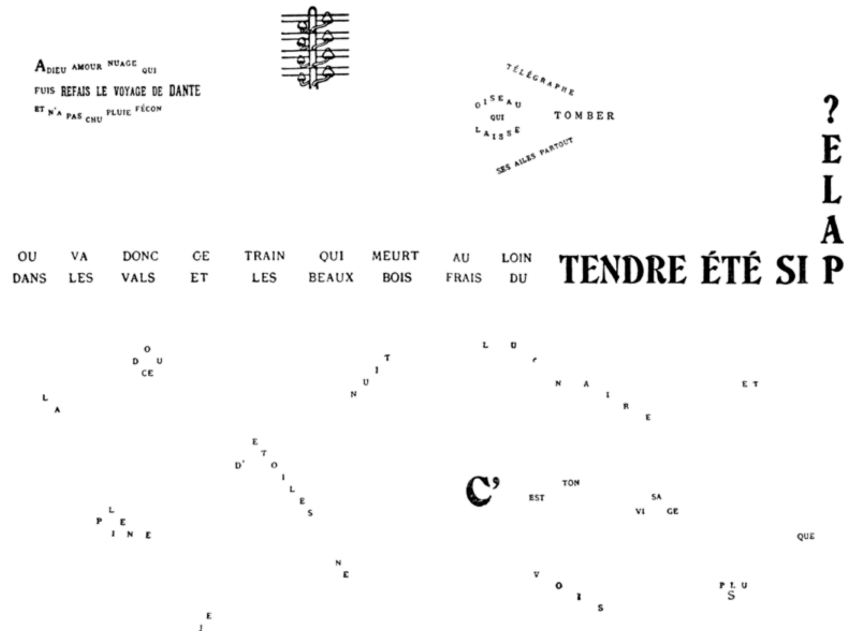


FIG. 2 : *Voyage*



FIG. 3 : « Le Matin », juin 1914

C'est en ce sens que le calligramme figure la tension dialectique entre le subjectif et l'objectif, le transitoire et l'universel, la modernité et l'éternel, la vitesse et la lenteur. Le poème devient alors un exemple magnifiquement réussi d'intégration entre l'esthétique du quotidien et le langage poétique, qui signifie, par son réseau polysémique, le provisoire de la condition humaine. Ce n'est que le début de ce *Voyage* aux frontières de l'art, de l'espace et du temps : en mars 1915 le calligramme est republié dans le premier numéro de la revue new-yorkaise « 291 », inspirée explicitement aux « Soirées de Paris » apollinariennes, où il féconde la poésie visuelle américaine.⁶² À la fin du XX^e siècle le calligramme aboutit au *Poème frontispice* des *13427 Poèmes métaphysiques* de Julien Blaine,

« Que vlo ve ? », 6-7 (avril-septembre 1983), pp. 1-17.

⁶² WILLARD BOHN, *Apollinaire and the International Avant-garde*, New York, State University of New York Press, 1997, p. 56.

où les poteaux télégraphiques apollinariens deviennent le matériau d'un nouveau parcours d'exploration centré sur la mise en question du support.⁶³

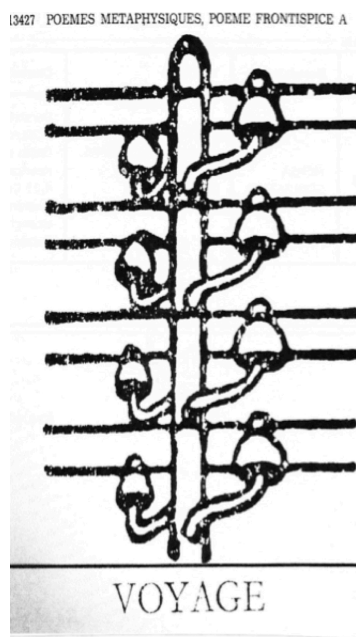


FIG. 4 : Julien Blaine, *Poème frontispice*

Le dernier numéro de la revue où paraît *Voyage* présente, par ailleurs, des effets particulièrement intéressants du brassage entre le journal et l'esthétique de l'avant-garde, qui s'étaient mis en place dans les numéros précédents. Le renversement des hiérarchies artistiques, morales et sociales est le véritable thème de cette dernière parution qui, dès la note d'ouverture, proclame la dictature de Fantômas aux « Soirées de Paris » et consacre une bonne partie de son sommaire à cet anti-héros, qui grâce à la légitimation de la culture populaire entreprise par Apollinaire dans la publication,⁶⁴ deviendra un véritable mythe culturel de la modernité. Comme dans *Lettre-Océan* l'hétérogénéité textuelle du journal est utilisée dans la revue à des fins esthétiques pour créer des effets de rupture, reproduisant explicitement les contrastes dus au rapprochement des éléments disparates sur la page du journal, dans l'alternance des contributions qui intègrent le métissage des tons, des expressions et des genres. La revue se définit alors en tant qu'espace organisé des pluralités cacophoniques, où, pour se limiter à quelques exemples, une note savante sur Baudelaire est encadrée ironiquement par les déclarations tonitruantes du *roi des voleurs*, la célébration du cycle fantômassien par Max Jacob et Maurice Raynal précède un essai critique sur les imagistes anglais et le poème *Marivaudage* de Dyssord, publié dans la toute dernière page des « S.P. » e, suit de tout près l'article de Seeger sur le baseball. Ainsi

63 JULIEN BLAINE, *A propos de 2 Bestiaires*, in « Apollinaire », IX (mai 2011), pp. 11-12.

64 MARIA DARIO, *Le Douanier Rousseau, Fantômas & Cie : La culture populaire, ressort majeur des « Soirées de Paris »*, in *Regarding the Popular, Modernism, The Avant-garde and High and Low Culture*, sous la dir. de Sascha Bru, Berlin, De Gruyter, 2012, pp. 306-320.

pourrait-on avancer qu'Apollinaire a inventé ici non seulement de nouvelles formes de l'écriture poétique, mais aussi un modèle de l'œuvre d'art collectif inspiré au journal, où les différentes pratiques littéraires et journalistiques convergent dans un support unique, intégrant les formes les plus diverses d'expérimentations dans les lettres et dans les arts. Mieux peut-être que toute œuvre personnelle la revue lui a permis non seulement d'exercer ses multiples talents de poète et de critique mais aussi d'orchestrer ses créations et celles de ses collaborateurs comme la voix plurielle de l'« Esprit Nouveau ».

Ce procédé sera repris par les publications de la nouvelle génération littéraire qui, pendant et après la guerre, exploreront à leur tour cet espace de confrontation entre la littérature et le journalisme et utiliseront le dispositif du journal dans une modalité encore plus subversive dans le but de combler les apories des quotidiens et de faire exploser le cloisonnement des genres.⁶⁵

Dès lors si, comme l'affirme Marie-Eve Thérénty, « la modernité [...] apprend désormais à se chercher [...] dans une culture du présent »,⁶⁶ il n'est pas exagéré de prétendre que le journal a apporté à Apollinaire les moyens esthétiques et formels d'une relation nouvelle avec le réel, qu'il a su intégrer à sa pratique et transformer en « merveilles du quotidien ».

65 SUTER, *Le journal et les Lettres*, cit., pp. 28-29.

66 THÉRENTY, *La littérature au quotidien*, cit., p. 107.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANGENOT, MARC, 'Ceci tuera cela': ou la chose imprimée contre le livre, in «Romanisme», XLIV (1984), pp. 83-104. (Citato a p. 194.)
- APOLLINAIRE, GUILLAUME, « Calligrammes » dans tous ses états, sous la dir. de Claude Debon, Clamart, Calliopées, 2008. (Citato alle pp. 203, 204.)
- *Exposition Nathalie de Gontcharowa et Michel Larionow*, in «Les Soirées de Paris», 26-27 (juillet-août 1914), p. 371. (Citato a p. 203.)
- *L'Esprit nouveau et les poètes*, in *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, 1991. (Citato alle pp. 192, 204.)
- *Nos amis les futuristes*, in «Les Soirées de Paris», 21 (février 1914), p. 79. (Citato a p. 202.)
- *Œuvres complètes*, sous la dir. de Michel Décaudin, Paris, Balland et Lecat, 1966, t. IV. (Citato a p. 193.)
- *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1977, t. I. (Citato a p. 204.)
- *Œuvres en prose complètes*, sous la dir. de Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1991, t. II. (Citato a p. 197.)
- *Œuvres poétiques*, sous la dir. de Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1965. (Citato a p. 199.)
- *Simultanisme-Librettism*, in «Les Soirées de Paris», 25 (juin 1914), p. 323. (Citato a p. 202.)
- ARBOUIN, GABRIEL, *Devant l'idéogramme d'Apollinaire (1)*, in «Les Soirées de Paris», 26-27 (juillet-août 1914), p. 384. (Citato a p. 204.)
- BERGMAN, PÄR, « Modernolatria » et « simultanéità ». *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Stockholm, Svenska Bokförlaget, 1962. (Citato a p. 201.)
- BLAINE, JULIEN, *A propos de 2 Bestiaires*, in «Apollinaire», IX (mai 2011), pp. 11-12. (Citato a p. 206.)
- BOHN, WILLARD, *Apollinaire and the International Avant-garde*, New York, State University of New York Press, 1997. (Citato a p. 205.)
- *Apollinaire on the edge. Modern Art, Popular Culture and the avant-garde*, Amsterdam, Rodopi, 2010. (Citato a p. 202.)
- BOSCHETTI, ANNA, *La poésie partout*, Paris, Seuil, 2001. (Citato alle pp. 195, 197.)
- BRÉSIL, MARC et LOUIS DE GONZAGUE FRICK, *Les revues*, in «La Phalange», LXXIX (20 janvier 1913), p. 14. (Citato a p. 199.)
- BURGOS, JEAN, *Une poétique de la rupture*, in *Guillaume Apollinaire « Alcools »*, sous la dir. de Michel Murat, Paris, Klincksieck, 1996. (Citato a p. 197.)
- CAIZERGUES, PIERRE, *Apollinaire journaliste. Textes retrouvés et textes inédits avec présentation et notes*, 3 t., Lille, Service de reproduction des thèses, 1979. (Citato a p. 196.)
- *Apollinaire journaliste*, Paris, Minard, 1981. (Citato a p. 196.)
- *Introduction*, in Guillaume Apollinaire, *Petites merveilles du quotidien*, Montpellier, Fata Morgana, 1979. (Citato a p. 196.)
- CHOL, ISABELLE éd., *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004. (Citato a p. 197.)

- COMBE, DOMINIQUE, « *L'universel reportage* » [...] « *Nul n'échappe décidément au journalisme* », in « *Recherches et travaux* », LXV (2004). (Citato a p. 192.)
- CORTIANA, RINO, *Attorno alla poesia di Cendrars*, Venezia, Studio LT2, 2010. (Citato alle pp. 200, 201.)
- DARIO, MARIA, *Le Douanier Rousseau, Fantômas & Cie : La culture populaire, ressort majeur des « Soirées de Paris »*, in *Regarding the Popular, Modernism, The Avant-garde and High and Low Culture*, sous la dir. de Sascha Bru, Berlin, De Gruyter, 2012, pp. 306–320. (Citato a p. 206.)
- *Les Soirées de Paris, laboratorio creativo dell'avanguardia*, Padova, Unipress, 2010. (Citato a p. 193.)
- DEBON, CLAUDE, *Grappillage et distillation, les modalités de la réécriture dans l'œuvre d'Apollinaire*, in « *Que vlo ve ?* », 6-7 (avril-septembre 1983), pp. 1–17. (Citato a p. 204.)
- DÉCAUDIN, MICHEL, *Alcools de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 1993. (Citato a p. 199.)
- DELBREIL, DANIEL, *Apollinaire et ses récits*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1999. (Citato a p. 196.)
- DELBREIL, DANIEL et GÉRALD PURNELLE édés., *Apollinaire poète en prose*, [s.l.], Calliopées, 2014. (Citato a p. 192.)
- DURAND, PASCAL, *De « l'universel reportage » au poème univers : l'hybridation mallarméenne du livre et du journal*, in *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, sous la dir. de Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde, 2003, pp. 339–350. (Citato alle pp. 192, 194.)
- *D'une rupture intégrante. Avant-garde et transactions symboliques*, in « *Pratiques* », L (juin 1986), pp. 31–45. (Citato a p. 194.)
- *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008. (Citato alle pp. 192, 195.)
- GOJARD, JACQUELINE, *Sources et ressources d'Apollinaire et de quelques-uns de ses contemporains*, in *Apollinaire en son temps*, sous la dir. de Michel Décaudin, Paris, Publication de la Sorbonne Nouvelle, 1990. (Citato a p. 195.)
- GOURMONT, REMY DE, *Epilogues. 1902-1904*, Paris, Mercure de France, 1905. (Citato a p. 195.)
- HUBERT, ETIENNE-ALAIN, « *La guerre se prolonge* » : *Apollinaire et l'avant-garde pendant la guerre*, in *L'Écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, sous la dir. de Claude Debon, Vanves, Editions Calliopées, 2006, pp. 227–238. (Citato a p. 192.)
- KALIFA, DOMINIQUE, RÉGNIER PHILIPPE et al. édés., *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau Monde, 2011. (Citato a p. 192.)
- LE CORNEC, JOËLLE, *Le télégramme-poème. D'un motif de la modernité à un modèle d'écriture*, in « *Poétique* », CVII (1996), pp. 301–320. (Citato a p. 203.)
- LISTA, GIOVANNI, *Qu'est-ce-que le futurisme ? suivi de Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, 2015. (Citato a p. 198.)
- LYON-CAEN, JUDITH, *Lecteurs et lectures : les usages de la presse au XIX^e siècle*, in *La civilisation du journal*, sous la dir. de Dominique Kalifa, Régnier Philippe et al., Paris, Nouveau Monde, 2011, pp. 47–48. (Citato a p. 198.)

- MALLARMÉ, STÉPHANE, *Correspondance*, sous la dir. d'Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1959-1985. (Citato a p. 195.)
- MEAZZI, BARBARA, *Le Manifeste de l' « Antitradition Futuriste » : Apollinaire et le Futurisme*, in *Guillaume Apollinaire devant les avant-gardes européennes*, sous la dir. de Michel Décaudin et Sergio Zoppi, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 139-166. (Citato a p. 199.)
- MORITA, IKUKO, *La démarche journalistique chez Guillaume Apollinaire*, in «Études de Langue et Littérature Françaises», XLIV (2013), pp. 5-29. (Citato a p. 196.)
- OSTER-STIERLE, PATRICIA, *Apollinaire précurseur des cubistes ?*, in *La Place d'Apollinaire*, sous la dir. d'Anja Ernst et Paul Geyer, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 133-147. (Citato a p. 197.)
- RICHTER, MARIO, *Lettre-Océan*, in *Apollinaire. Le renouvellement de l'écriture poétique du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 95-140. (Citato a p. 203.)
- ROSENBLUM, ROBERT, *Picasso and the Typography of Cubism*, in *Picasso in Retrospect*, New York, Praeger, 1973, pp. 49-71. (Citato a p. 197.)
- SOFFICI, ARDENGO, SERGE FÉRAT et al., *Correspondance (1903-1964)*, sous la dir. de Barbara Meazzi, Lausanne, L'Âge d'homme, 2013. (Citato a p. 200.)
- SUTER, PATRICK, *Le journal et les Lettres*, Genève, MetisPresse, 2010. (Citato alle pp. 192, 195, 207.)
- TÉTU, JEAN-FRANÇOIS, *Mises en pages et illustrations au début du XX^e siècle*, in *Cahiers de textologie. Textologie du journal*, sous la dir. de Pierre Rétat, Paris, Minard, 1990, pp. III-140. (Citato alle pp. 193, 194.)
- THÉRENTY, MARIE-ÈVE, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007. (Citato alle pp. 193, 207.)
- THÉRENTY, MARIE-ÈVE et ALAIN VAILLANT, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde, 2001. (Citato a p. 192.)
- THIBAUDET, ALBERT, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1912. (Citato a p. 203.)
- VAILLANT, ALAIN, *La modernité littéraire*, in *La civilisation du journal*, sous la dir. de Dominique Kalifa, Régnier Philippe et al., Nouveau Monde, 2011, pp. 1523-1531. (Citato a p. 195.)

PAROLE CHIAVE

Apollinaire, poésie, journal, *Zone*, poèmes conversation, calligrammes, « Soirées de Paris »

NOTIZIE DELL'AUTORE

Maria Dario, chargée de recherche à l'Université de Venise, a fait ses études à l'Université de Venise et à l'Université de Padoue. En 1998 elle a soutenu une thèse de doctorat sur André Salmon qui a été publiée par l'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. Ses intérêts de recherches portent sur la littérature française moderne, notamment sur les avant-gardes poétiques du XX^e siècle : sur des figures telles qu'Apollinaire et André Salmon et sur des revues (« *Les Soirées de Paris* » *laboratorio culturale dell'avanguardia*, Padova, Unipress, 2010). Ses derniers travaux se concentrent sur la notion d'hybridation en tant que forme privilégiée de la modernité littéraire, visant à valoriser le rôle de la contamination entre les différentes formes d'écriture poétique au début du XX^e siècle. Cet aspect est au cœur d'une série d'études consacrées aux relations entre l'avant-garde et la culture populaire, et, d'une manière générale, la civilisation médiatique (recherche en cours sur « Le lyrisme du quotidien. Contribution à une lecture médiatique de la poésie française au début du XX^e siècle : Apollinaire, Cendrars, Salmon »). Un autre aspect de son activité de recherche concerne les échanges culturels entre la France et l'Italie dans la première moitié du XX^e siècle (Soffici, le futurisme, la place des traductions de Fogazzaro dans le champ littéraire français). Elle est aussi traductrice (traduction des chapitres I-VII du VI livre de *Port-Royal* de Sainte-Beuve, "Le Port-Royal finissant", pour la maison d'édition italienne Einaudi).

mdario@unive.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARIA DARIO, *La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 191-211.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LA SENTENCE DE JEAN GENET : EXPÉRIENCE DU JOURNAL, JOURNAL DE L'EXPÉRIENCE

THOMAS LIANO – *University College London*

Publié récemment *La Sentence* de Jean Genet est pour de multiples raisons un texte de transition : il marque non seulement la transition littéraire entre le théâtre génétien et *Un captif amoureux*, ou la transition politique entre le Black Panther Party et les Palestiniens, mais il marque plus significativement la transition entre une période d'écriture journalistique et le retour à la fiction. Nous utiliserons les liens alors récents entre Genet et la presse pour lire *La Sentence* comme un texte porteur de la marque d'un refus : le refus d'un choix clair entre écriture littéraire et écriture journalistique. À l'aide d'une étude de la mise en page du texte autant que de son contenu, nous montrerons que l'intégration de la presse dans l'écriture littéraire, loin de marquer la dégradation du style génétien, permet une revitalisation proprement créative de ce dernier.

The recently published *La Sentence* by Jean Genet is in many ways a transitory text: indeed, it represents a literary transition from his theatre to *Un captif amoureux*; a political transition from the Black Panther Party to the Palestinians; and more importantly a transition from a period in which the author mainly practiced journalism to a return to fiction. Using the recently established link between Genet and the newspapers as a key element to analyse *La Sentence*, we will argue that the undefined status of this text is due to the writer's refusal of a clear choice between the two types of writings he has been performing. Drawing on the implications of this choice, through a study both of the content and of the page layout chosen by Genet, we will detect how bringing press models into literary writing should be perceived not as a degradation of Genet's style, but as a highly creative way to refresh it.

Les données factuelles que nous possédons sur la genèse de *La Sentence* de Jean Genet sont minces. Gallimard nous les offre en ouverture de la première édition du texte en 2010 :

Les manuscrits de ces deux textes [l'édition comprend un second texte] sont conservés dans un grand carton à dessin, confié par Jean Genet aux Éditions Gallimard au milieu des années 1970, dans lequel figure également le manuscrit d'un passage d'*Un captif amoureux*.¹

De ce préambule se détachent deux éléments majeurs : la date mentionnée ainsi que l'ouvrage auquel *La Sentence* s'attache. Le milieu des années 70 est marqué par une double trajectoire de Genet : alors qu'il s'éloigne du Black Panther Party, groupe noir américain, il se rapproche des Palestiniens. Cependant, cette transition est surtout biographique, et cette longue période d'engagement ne mènera qu'à une publication dite littéraire, *Un captif amoureux*, révélée de manière posthume en 1986. Replacée dans ce contexte, la publication de *La Sentence* remet en cause certains acquis critiques : non seulement Genet a continué à offrir des ouvrages à la publication durant les années 1970, mais ces ouvrages ont une valeur suffisante pour être perçus non pas seulement comme brouillons d'*Un captif amoureux*, mais aussi comme des œuvres à part entière.

Pourtant, lorsqu'on lit les autres textes génétiens de l'époque,² la littérature semble, pour reprendre l'expression de Derrida, « enterrée »³ par l'auteur qui dévoue sa plume

¹ JEAN GENET, *La Sentence, J'étais et je n'étais pas*, Paris, Gallimard, 2010, p. 7.

² Par exemple tel qu'ils sont regroupés dans JEAN GENET, *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991.

³ « Il m'a fait savoir hier qu'il était à Beyrouth, chez les Palestiniens en guerre, les exclus encerclés. Je sais

à des causes politiques. Cependant si le style de Genet demeure et qu'il continue à évoluer, c'est peut-être qu'il n'existe ici qu'une frontière perméable entre écriture littéraire et écriture journalistique. Il s'agira alors de s'interroger sur l'influence que peut générer un engagement direct sur la prose de Genet, auteur connu pour la forte ambiguïté de son rapport au politique⁴ Il faudra aussi garder à l'esprit tout d'abord la spécificité des deux mouvements qu'il soutient, tous deux non européens et non blancs, marqués du signe de l'absence, celle du nom ou de la terre ; mais aussi la place qu'occupent les « jeunes », les « noirs » et les « arabes » dans l'œuvre globale de Genet. Entre politique et érotique, le jeu recommence.⁵

À ces éléments s'ajoute l'écriture journalistique et ses contraintes, – parmi lesquelles la limite du nombre de caractères, la nécessité de suivre autant que possible l'actualité ou celle d'un fort didactisme –, qui auront une influence décisive sur les quinze dernières années de Genet. Un autre élément particulièrement important est aussi imposé par la presse : au dessus de l'auteur se trouve toujours un rédacteur en chef qui divise les pages entre les différents sujets et décide des textes qui se confronteront. Ce dernier point, comme le sait bien Genet est créateur de sens.⁶

De ces diverses remarques émerge une hypothèse : si la prose genétienne demeure sous les articles, alors peut-être que la presse, et ses exigences propres, demeure aussi sous les écrits plus directement littéraires de Genet. En nous attachant à ce texte transitoire qu'est *La Sentence* nous chercherons alors à déceler les modalités de cette hybridation. Avant même d'entrer vraiment dans le texte, nous nous intéresserons à *La Sentence* comme à un texte-objet, porté par un projet visuel aussi bien que littéraire. Nous étudierons ensuite la place de la marge dans ce texte, avant de le considérer comme une tentative genétienne d'écriture littéraire de l'actualité et de son représentant privilégié, la presse.

I LA SENTENCE, UN TEXTE-OBJET

Imprimé dans un grand format qui met vis-à-vis les pages manuscrites et leur retranscription, *La Sentence* attire tout d'abord par sa matérialité. Soulignée directement par Gallimard en introduction de l'ouvrage, l'importance du livre et de sa réalisation est ici cruciale : « Le texte [...] fut calligraphié par Jean Genet. Une maquette fut ébauchée par

que ce qui m'intéresse a toujours (son) lieu là-bas, mais comment le montrer ? Il n'écrit presque plus, il a enterré la littérature comme pas un, il saute partout où ça saute dans le monde » (JACQUES DERRIDA, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 45b).

4 Faut-il rappeler à ce propos celle de *Pompes Funèbres* où Genet déclare que son livre, très lié à l'histoire de la seconde guerre mondiale « est sincère et c'est une blague » (JEAN GENET, *Pompes Funèbres*, Paris, Gallimard, 1978, p. 194)

5 C'est l'alliance de ces deux caractéristiques qu'évoque Genet dans *Entretien avec Hubert Fichte*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 141-176, p. 156.

6 Genet a déjà travaillé sur cette interaction entre des textes lisibles indépendamment dans l'un de ses écrits sur Rembrandt (JEAN GENET, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutus aux chiottes*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968, vol. IV, pp. 19-31). Journalistiquement, lorsque Genet écrit l'article intitulé *Angela et ses frères* (GENET, *L'Ennemi déclaré*, cit., pp. 71-79) – article où il dénonce une presse qui submerge le lecteur de détails sans parler du sens ou des raisons des événements décrits – et qu'il le publie aux côtés d'articles plus traditionnels dans *Le Nouvel observateur*, c'est assurément cet effet de collision qu'il recherche.

le graphiste Massin, respectueuse des indications de composition de l'auteur ».⁷ L'œuvre en livre, devient alors un objet-livre, qui nécessite l'intervention d'un graphiste autant que celle d'un éditeur.

En effet, l'ouvrage comporte une forme complexe qui remet en cause la terminologie habituelle : s'il était encore possible de discuter la majorité des *Fragments...*⁸ de 1954 en séparant l'ensemble entre un texte principal, des blocs de prétendues citations et des notes de bas de pages, ces désignations perdent ici leurs pertinences. Il faut pour aborder *La Sentence*, se préparer à une expérience comparable à celle vécue au début du *Fragment d'un second discours*.⁹ L'alternance entre les différents blocs est brisée ; et l'apparition des colonnes ne permet pas une lecture harmonieuse, comme c'est le cas dans *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutus aux chiottes*¹⁰ où les deux textes conservent une forte indépendance : cette alternance provoque un effet de rupture. Mentionnée par Genet plus tôt dans le texte,¹¹ cette "rupture" touche l'écriture de phrases interrompues,¹² elle touche aussi l'expérience de lecture. Désarçonné par une séparation non conventionnée – comme pourrait l'être celle des notes de bas de page – le lecteur hésite un instant entre le texte de gauche et celui de droite, et cela avant même de s'interroger sur la signification de ce face à face. Du texte premier semble alors s'extirper ce que nous appellerons un texte marginal. Dans cette opposition, le mot « marge » est cependant à utiliser dans un sens proprement genétien. Loin de réduire l'influence du groupe ainsi désigné, le déclarer marginal serait plutôt positif pour l'auteur : dans *La Sentence*, peut-être plus encore qu'ailleurs, il faut rester attentif à la marge. Texte qui interrompt le texte principal, le texte marginal est à la fois une réponse à et une subversion du texte dominant.

La première page de *La Sentence* illustre directement ce procédé. En noir, le texte principal occupe la majorité de l'espace. Début d'un récit – celui du trajet en avion vers le Japon – ce bloc est encadré par des textes marginaux : en rouge, au dessus et à droite du texte, ils attirent pourtant directement le regard sans disposer en apparence d'une fonction précise. Non reliés au texte en noir comme le seraient des commentaires ou des notes, ils ne semblent pas non plus directement reliés entre eux. On peut les percevoir, dans un premier temps du moins, de la même manière que les "colonnes textuelles" de *Ce qui est resté...* qui, selon Patrice Bougon, « se présentent de telle sorte que la lecture et l'engendrement du sens sont radicalement transformés, puisque un mouvement horizontal du regard permet de passer d'un texte à l'autre ».¹³ Si bien évidemment le mouvement demande à être adapté, dans la mesure où il est non seulement horizontal mais aussi vertical, l'idée demeure la même et il est incontestable dans *La Sentence* que le texte marginal transforme le texte principal. Cependant, des différences émergent rapidement. L'em-

7 GENET, *La Sentence, J'étais et je n'étais pas*, cit., p. 7.

8 JEAN GENET, *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990.

9 *Ivi*, pp. 92-93.

10 GENET, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutus aux chiottes*, cit.

11 GENET, *Fragments... et autres textes*, cit., p. 79.

12 Comme c'est le cas à la page 93.

13 PATRICE BOUGON, *Genet et Rembrandt : supplément, palimpseste, hors cadre*, in « Cycnos », XI (2008), <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1377>.

placement, l'espace occupé, mais aussi l'utilisation de couleurs déséquilibré ici la relation entre les textes : alors que les deux colonnes de *Ce qui est resté...* sont mises sur un pied d'égalité, une hiérarchie visuelle apparaît dans *La Sentence*.

Cette hiérarchie souligne également une caractéristique sur laquelle Patrice Bougon ne s'était pas arrêté. S'il est nécessaire de noter l'échange de sens, mis en place grâce à ce « mouvement horizontal du regard », ¹⁴ il faut également tenir compte des répercussions au niveau de la lecture. L'impossibilité de suivre les deux colonnes en même temps, et de bénéficier directement du dialogue qu'elles mettent en place, force le lecteur à choisir la colonne, par laquelle il va commencer sa lecture. Si Patrice Bougon ne rencontre pas ce problème, c'est peut-être parce que les deux textes commencent au même niveau, que nos habitudes de lecteurs nous poussent à lire le texte de gauche avant celui de droite, ou encore parce que les textes, dans leur indépendance relative, ne se confrontent pas directement. Que faire cependant lorsque, comme c'est le cas dans *La Sentence*, la situation est moins évidente ? Que faire lorsque le texte qui commence en haut à gauche, se prolonge vers la droite, puis de haut en bas, en évitant le bloc textuel majeur, situé en bas à gauche ? L'affirmation d'un choix doit s'effectuer et plusieurs possibilités s'offrent à nous : privilégier l'ordre occidental de lecture et suivre les fragments ; privilégier le récit moins morcelé, le suivre pendant les deux pages qu'il occupe, puis revenir en arrière pour lire les fragments. Une autre stratégie pourrait également être mise en jeu : opter pour une lecture qui épuiserait chaque page ? Il faudrait alors interrompre la lecture du récit de voyage pour lire les fragments, avant de revenir au texte central à la page suivante ? Les possibilités sont multiples et la mise en page genétienne nous les offre toutes.

Davantage que *Ce qui est resté...* c'est un autre ouvrage, dont l'auteur est aussi proche de Genet, qui nous offre une expérience de lecture comparable. Publié en 1974, *Glas* de Derrida est aussi le résultat d'une entreprise graphique. Placé en colonnes, le texte dédie la partie gauche de la page à une réflexion sur Hegel et la partie de droite à une analyse de l'œuvre de Jean Genet. Écrit à la même période que *La Sentence*, alors que Derrida est en contact direct avec Genet, *Glas* présente des similitudes avec notre texte. Outre la disposition en elle-même c'est le morcellement de l'ensemble qui provoque la résonance. Particulièrement visible dans la colonne sur Genet, la plus foncièrement littéraire, cette fragmentation est marquée par l'interruption d'un propos par un autre ou par la scission d'une colonne en deux. De plus, sa longueur, ainsi que les références directes entre les deux colonnes ne permettent pas de lire l'une puis l'autre, obligeant une lecture saccadée, passant d'un côté à l'autre. Genet, placé face à Hegel, a ainsi au moins un but : comme le signale avec ambiguïté le sous-titre « Que reste-t-il du savoir absolu ? », la colonne de droite semble entre autres être présente pour affaiblir et remettre en cause celle de gauche. *Glas* de Derrida met lui aussi en parallèle des écrits qu'il est difficile de rassembler en un tout : face à une étude de la philosophie hégélienne, une étude littéraire et intime au sujet de Genet et de Derrida lui-même. C'est une démarche comparable, toute aussi ambiguë, que semble provoquer dans notre texte la mise en page des groupes textuels

Plus encore que ceux de *Glas*, ceux de Genet bénéficient d'une grande fluidité. Lorsque

¹⁴ *Ivi*.

l'on tourne les pages, on perçoit que la séparation entre les textes dits marginaux et les textes principaux est encore plus complexe que le début de l'ouvrage ne le laissait présager. Non seulement la marge disparaît parfois au profit de pages complètes de texte, mais son inverse est également possible et certaines pages peuvent être composées de cinq blocs de texte. À cela s'ajoute également l'élément de la couleur. L'impression en rouge et noire, indiquée très clairement sur les manuscrits de Genet, est une composante visuelle supplémentaire avec laquelle Jean Genet ne manque pas de jouer. Et le jeu ne livre pas directement ses règles. Si l'arrangement traditionnel d'une œuvre, en chapitres, en paragraphes, ou même en un seul bloc, donne directement des informations, et cela même d'un point de vue exclusivement visuel, *La Sentence* et ses ensembles multiples, fluctuants et changeants, ne fait pas sens. Elle n'offre pas d'ordre précis, pas d'ensemble évident ; elle offre « seulement » des textes, de tailles inégales, semblant disposés les uns à côté des autres. Face à cette constatation, il est nécessaire de se confronter au texte lui-même.

2 LA SENTENCE, EXPERIENCE DE LA MARGE

Dès la première lecture, la structure de *La Sentence* interpelle en raison d'une forte composante fragmentaire. Se dégagent quatre ensembles principaux. La partie centrale des premières pages, retranscrite dans *Un captif amoureux*, peut être considérée comme le début d'un récit rétrospectif de voyage. Un personnage-narrateur s'y exprime à la première personne et raconte son vol en direction du Japon. Il est encadré par des données factuelles, celles d'un trajet qui commence le « 21 décembre 1967 », dans un avion de « la Lufthansa », allant de « Copenhague » à « Tokyo » avec une escale à « Frankfurt ».¹⁵ Y alternent des détails pratiques – comme les nationalités des passagers ou la position de l'avion – et un discours intérieur. Ce discours intérieur développe une réflexion sur la performativité du langage, à partir de l'exemple offert par l'effet du mot « Sayonara »¹⁶ sur le narrateur. Terme inconnu, et en cela détaché de son sens littéral, il devient symbole d'un basculement aussi géographique que culturel : *sayonara* est le libérateur qui abat la culture occidentale – judéo-chrétienne – et signe l'entrée dans l'Orient. Le mot est ainsi directement lié à une expérience morale et presque mystique, une sorte de renaissance :

A partir de ce mot, je fus attentif à la manière dont s'enlevait par lambeaux de mon corps, au risque de me laisser nu et blanc, la noire et certainement épaisse morale judéo-chrétienne. [...] Cette délivrance que j'avais supposée longue, lente, harassante, en profondeur ce qui veut dire menée comme avec un scalpel, commençait par une sorte de feu.¹⁷

Mais ce n'est pas le seul texte présent sur ces pages. Dans la marge s'élabore un autre discours. Face à l'annonce de la disparition de l'influence de l'Occident sur le narrateur, l'histoire occidentale, ou plutôt une lecture stylisée et polémique de cette dernière s'incruste dans la page. Paraphrasant ironiquement les textes sacrés en déclarant comme des

¹⁵ GENET, *La Sentence, J'étais et je n'étais pas*, cit., p. 10.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 12.

titres de noblesse les fonctions du Dieu judéo-chrétien, Genet s'engage dans une longue digression qui semble s'étendre par association d'idées. Ainsi, lorsqu'au début de la seconde page il commence sur les « sept plaies d'Égypte » qui fait le lien avec les associations à Dieu, il termine sur le rattachement à un fait d'actualité contemporain à l'écriture du texte : le procès dit des « sept de Chicago ». Un basculement s'effectue alors. Sans rupture apparente, puisque cette nouvelle parenthèse est présentée comme une parodie de « parole divine »,¹⁸ l'actualité s'est engouffrée dans le texte genétien. À côté du récit du voyage de 1967 se positionne un combat politique, celui en faveur des Black Panthers :

Un procès aura lieu à Chicago, Sept Américains blancs révolutionnaires et un Noir comparaitront devant un juge blanc. Les Blancs seront mis en liberté. Leur procès portera le titre « les sept de Chicago ». Avec la sûre répulsion que possèdent les Blancs, ils sauront rejeter le Noir qui en faisait partie, le chiffre sacré étant raciste.¹⁹

À la fin de ces deux premières pages, les deux textes, celui au centre, comme celui dans la marge, font place à deux autres thèmes. Le premier, celui qui devient central est amené par un étrange parallèle. L'esprit du narrateur se retrouve porté par une double image. D'un côté, celle des Allemands, ou plus particulièrement « la lourdeur des bottes de l'équipage » allemand, qui s'oppose à « la fragilité des os »²⁰ de l'hôtesse japonaise. Le lien se fait autour d'une phrase qui déclenche la transition : « Tant de fragilité est une agression qui exige une répression ».²¹ Une équation se met en place et appelle ses termes : la force allemande est à la faiblesse des juifs en camps de concentration ce que la bombe atomique est à la faiblesse de la Japonaise. Pour les deux pages suivantes, la bombe atomique devient thème du texte central. En périphérie, une dernière thématique prend forme. Elle est portée à nouveau par l'actualité. Liée par l'engagement de Genet auprès du Groupe d'Information sur les Prisons ou par celui auprès de George Jackson, elle offre un renouvellement de thèmes récurrents dans l'œuvre genétienne : la représentation de la prison, du condamné, ainsi que la remise en question de la légitimité de la justice. Cette dernière partie qui gagne peu à peu en importance occupe la majorité du texte de *La Sentence*.

Loin d'offrir un ensemble de voix qui alternent avec fluidité, la structure provoque au contraire une instabilité. Là où l'écriture centrale et l'écriture en marge pourraient évoluer distinctement, en face à face, elles vont changer de position sur la page : le thème final, par exemple, commence en marge avant de se prolonger au centre. Chaque permutation spatiale provoque non seulement une interruption de la voix qui occupait précédemment cette place, mais elle demande aussi au lecteur d'avoir lu la marge avant de tourner la page, afin de comprendre la progression du texte. Ainsi, lorsque nous indiquions que le sujet passait de l'avion à la bombe atomique, la transition était-elle aussi directe que nous l'avions supposée ? Assurément pas puisque le développement sur la bombe américaine rejoint aussi, plus tard, la marge première, et ses thématiques liées au

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

divin et au racisme américain : « La bombe ? Nous réclamions une autre transcendance : nous l'avons. La peur qu'elle cause aux Jaunes, aux Noirs, aux Blancs finira par effacer nos différences. En ce sens elle est divine ». ²² Bombe divine, bombe destinée à éteindre le racisme mais bombe qui a également exterminé les Japonais.

Construite avec autant de complexité, chaque phrase apparaît alors comme une surprise et il est tentant de voir dans les lignes de *La Sentence* une référence à la méthode d'écriture même de Genet dont le texte « n'arrive plus seulement en haut des cieux, mais de droite, de gauche, d'au-dessous, d'au-dedans de nous ». ²³ Et c'est avec cette même violence que semble supposer le narrateur, celle qui « ne cess[e] de nous terrasser » ²⁴ que la lecture s'accomplit. Si le face à face permet de percevoir une fusion réconciliatrice, il montre aussi à quel point l'ensemble est plein de fractures. La transition entre la page 22 et la page 24 est en ce sens intéressante. Au sujet de cette sentence judiciaire qui compose le cœur sémantique du texte, le narrateur tente une supposition :

Toutes les formules qui ne cessent d'être prononcées, celles qui sont enfermées dans les alinéas et les pages d'un code, par le moyen du latin ou d'un français risible, ces formules ont-elles leur origine ailleurs que dans les instruments de torture, dans les supplices, et la sentence ne doit-elle [...]. ²⁵

Mais d'une voix impérieuse, le même narrateur interrompt l'idée, brise la fin de cette question, comme pour la laisser inachevée. La phrase qui commence à la page suivante est bien différente. Elle reprend le lien entre sentence et instrument de torture, mais elle l'impose cette fois avec une autorité qui semble toute légale : « La sentence sera prononcée en un lieu où seront reposés tous les moyens de torture, tout ce qui nourrit la question ». ²⁶ Et la question en suspens à la page 22 se change ici en cette « question » qui demeure inconnue.

A cette lecture saccadée, s'ajoute encore l'ensemble des possibles. Nous avons évoqué le côté polémique de la première marge lue en opposition avec le texte qu'elle entoure ; une lecture continue des marges lui ajoute encore du sens. Si le propos de la seconde semble toucher l'ensemble des prisonniers, en soulignant la possibilité de voir chaque criminel comme un révolutionnaire en puissance, la troisième fait le lien entre les deux en un puissant appel à la révolte : « S'il est cohérent avec lui-même, aucun Noir ne doit accepter la morale ni la vision occidentale, ouverte contre lui. » ²⁷ Dans *La Sentence*, suivant la multiplicité sémantique du mot « marge », se forme un rapport entre la marge comme localisation dans la page et comme positionnement dans la sphère politique ; et chez Genet, il semblerait qu'écrire une réflexion politique en marge de son texte soit aussi un moyen d'écrire sur les marges, auprès des marges. Au projet littéraire s'attache ainsi un engagement qui ne dicte pas seulement le contenu de l'écrit mais aussi la forme qu'il prend, sa structure aussi bien textuelle que visuelle.

²² GENET, *Fragments... et autres textes*, cit., p. 16.

²³ *Ivi*, p. 10.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 22.

²⁶ *Ivi*, p. 24.

²⁷ *Ibidem*.

Cette forme visuelle se caractérise par un autre choix déjà mentionné. Le texte n'est pas seulement disposé d'une manière très spécifique, il impose une impression en couleurs. Au noir habituel de l'édition s'ajoute le rouge. Si cette association pourrait paraître anodine, une lecture des textes écrits par Genet auprès des Black Panthers nous conduit à une analyse plus attentive. Pour le Black Panther Party, le rouge et le noir sont deux couleurs essentielles : noirs de peau, une couleur qu'ils revendiquent après l'avoir « subie », les Panthers se voient aussi comme des rouges, comme les héritiers d'une théorie révolutionnaire qui prend racine dans une relecture du marxisme. Ainsi, lorsque Emory Douglas, ministre de la culture du Party et illustrateur principal du fameux « Journal du Black Panther Party » est interrogé sur ses premières impressions en couleur, il explique que le Party ne pouvant payer que pour une seule couleur aux côtés du noir, son art devait se faire en bicolore.²⁸ Dans ce contexte, le rouge s'impose et gagne en visibilité.

Dans cette lignée, Genet récemment revenu de son second séjour aux États-Unis²⁹ envoie aux Panthers un article destiné à la publication dans le « Journal » du Party : *Le Rouge et le noir*.³⁰ Plus encore que la majorité des écrits réalisés durant ces années d'engagement, ce texte fait vibrer la corde qui unit chez Genet l'écriture politique et l'écriture littéraire. Après un long développement sur George Jackson, ou plus particulièrement sur l'acte politique que représente le livre écrit par Jackson – *Soledad Brothers* – Genet parle des Panthers :

Ces hommes et ces femmes dont je parle sont Noirs mais de l'être ce n'est pas encore le crime inexpiable. Noirs sans doute mais aussi rouges et le nerf optique des Américains blonds s'affole, il ne sait plus quelle image ni quelle couleur saisir. Qui sont ces Nègres rouges, ces Noirs écarlates ?³¹

La combinaison du rouge et du noir est alors celle qui provoque l'affolement des Américains. Hautement politique, prenant sa source dans ce qui ressemble à une perception sensorielle, ce sentiment est une arme à la disposition des Panthers. Ainsi, lorsque dans *La Sentence*, pour parler d'un racisme qui déstabilise depuis la marge un texte central, Genet utilise ces mêmes deux couleurs, un nouvel éclairage est apporté à l'œuvre.

Si les couleurs vont faire le lien avec le Party, elles vont également le faire avec la cible de l'article mentionné. À *La Sentence* s'attache comme en écho le « Journal du Black Panther Party », lui aussi en rouge et noir, lui aussi tiraillé entre l'art politique – de Emory Douglas – et la pensée théorique – de Huey Newton. Hommage aux Panthers, *La Sentence* est également une preuve de l'influence de la presse sur les dernières années de Genet.

28 Voir sur ce sujet le court documentaire à propos : EMORY DOUGLAS, *The Art of The Black Panthers*, 2015, <https://vimeo.com/128523144>.

29 Tout d'abord venu une première fois pour le congrès démocrate de 1968, il revient pour se mettre au service des Panthers en 1970.

30 JEAN GENET, *Le Rouge et le noir*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 101-104.

31 *Ivi*, p. 103.

3 LA PRESSE EN LITTÉRATURE

A partir de la fin des années 1960, Genet s'engage directement en politique à la suite des mouvements de Mai 68. C'est aussi le moment où il commence à user de sa plume afin de défendre dans la presse les causes qui lui tiennent à cœur. *L'Ennemi déclaré*, publié en 1991 offre un aperçu de cette période spécifique de l'écriture genétienne. Si l'on observe les articles offerts à la publication avant *La Sentence*, au milieu des années 1970, on remarque trois étapes marquantes. Tout d'abord les premiers articles publiés en France, puis les deux commandés par « Esquire », enfin, ceux proposés plus tardivement par Genet lui-même.

L'Ennemi déclaré répertorie ainsi trois articles écrits en France, en mai 1968, mars 1969 et février 1970. Ils montrent la diversité des intérêts genétiens, sa sensibilité à l'actualité, mais aussi l'absence d'une cause constante : tribune en faveur de Cohn-Bendhit, le premier marque un soutien aux mouvements de Mai 68 ; le deuxième est une critique cinématographique ; le troisième est un texte de dénonciation des actes de Roland Castro contre les travailleurs noirs africains. Publiés dans des journaux différents, le premier dans « Le Nouvel Observateur », les deux suivants dans des journaux beaucoup moins connus, ils ne permettent pas vraiment de comprendre le public cible de Genet.

Entre le premier et le second article mentionné, Genet est invité par le magazine américain « Esquire » comme chroniqueur. Aux côtés d'autres auteurs tel que Burroughs, il se rend au Congrès Démocrate de Chicago en août 1968. Il s'agit du premier voyage de Genet aux États-Unis. Ces deux textes de commande font scandale. Le premier, *Les Membres de l'assemblée*³² est un tour de force de Genet : envoyé pour documenter un événement politique, il choisit par une pirouette de parler de tout sauf de cet événement. Il s'attarde longuement sur les policiers, sur leur apparence physique, joue autour d'une féminisation de leur figure et, parfois, rappelle ironiquement la raison de sa présence : « dans l'intervalle qui va des genoux jusqu'au membre viril trop volumineux [du policier], je parviens à distinguer...voyons, mais c'est un panorama complet de la Convention démocrate, avec ses bannières parsemées d'étoiles ».³³ Le second texte, radicalement différent, est un violent pamphlet contre la guerre du Vietnam.³⁴

Si les premiers articles montraient la recherche d'un sujet sur lequel écrire, si les suivants soulignaient l'hésitation entre un traitement ironique de l'actualité et un engagement politique radical, le dernier que nous avons distingué porte le signe d'un choix. Sans pour autant simplifier le rapport qu'entretient Genet avec le monde, cette décision marque le début d'un intense période d'engagement politique. Entre mars 1970 et l'écriture de *La Sentence*, Genet publie une multitude d'articles dont nombre sont encore sûrement inédits en France. Envoyés aux Panthers comme à la presse française, parfois publiés et parfois oubliés, ils représentent une source riche d'informations. On y voit Genet s'essayer à de nombreux types d'articles, user de statistiques, mais surtout réagir avec une grande rapidité à chaque secousse de l'actualité. Passionné par le cas de George

³² JEAN GENET, *Les Membres de l'assemblée*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 309–319.

³³ *Ivi*, p. 312.

³⁴ Sa violence même le fait refuser par *Esquire* qui n'accepte de le faire publier que dans un magazine à tirage beaucoup plus réduit, *Evergreen Review*. GENET, *L'Ennemi déclaré*, cit., p. 417.

Jackson, de son frère Jonathan et par la présence à leurs côtés de Angela Davis, il couvrira les événements qui mèneront à la mort des deux frères et sera même avec le Groupe d'Information sur les Prisons à l'origine d'une brochure consacrée aux noirs américains et au cas particulier de Jackson.

Durant cette période, la presse semble, avant l'écriture plus traditionnellement littéraire, le moyen d'expression privilégié de l'engagement de Genet. Lorsque cette plume politique se déplace hors du stricte cadre des journaux, il n'est alors pas si surprenant de la voir porter la trace du chemin parcouru. D'une certaine manière, et plus radicalement que dans *Un captif amoureux*, Genet y signe la reconnaissance d'une dette forte envers une expérience tout autant politique que littéraire. Premier résultat de ce retour en littérature, *La Sentence* obtient par ce rapprochement avec la presse un ensemble de sens possibles que notre analyse précédente du texte semblait restreindre. La forme tout particulièrement est partiellement normalisée. La mise en place de colonnes de tailles inégales, de polices changeantes ; la fluidité des espaces qui se plient au texte ; la longueur de l'ouvrage qui ne fait que quelques pages, ainsi qu'une écriture qui se limite au minimum nécessaire ; la disparition des marges remplies au maximum d'un texte qui fourmille, tout comme l'apparition de ces deux couleurs emblématiques du « Journal » des Panthers : autant de caractéristiques qui s'associent plus facilement à un journal qu'à un ouvrage littéraire traditionnel.

De la même façon il est possible de donner sens à la multitude de voix mises en œuvre dans *La Sentence* : ces phrases si différentes pourraient venir d'un grand nombre de personnages invités dans l'espace de la page pour quelques lignes seulement. Leur dissonance apparaîtrait alors comme une coïncidence, la même qui rapproche parfois sur les pages des journaux des faits n'ayant aucun rapport entre eux. On pourrait ainsi croire que les liens perçus précédemment ne sont que des correspondances nées d'une recherche paranoïaque de rapports entre des groupes indépendants, témoignant tous d'un même sujet d'actualité qui nous est inconnu et dont ils tirent, chacun, une lecture spécifique. On pourrait même imaginer que certains textes se présentent sous le principe du droit de réponse et que leur proximité vient de cette pratique.

Genet, dans cette œuvre, aurait donc un double rôle. Il serait à la fois l'origine d'une multitude de voix, et celui qu'on pourrait appeler « éditeur en chef ». Si la tâche première de ce dernier est celle du choix des fragments qui paraîtront dans le « journal », la seconde est celle de leur disposition. Chaque échantillon conserve son indépendance, celle que lui confère le fait d'être le produit d'une voix singulière, il gagne aussi à être lu à la suite des autres, formant avec eux un tout.

Sous cet angle *La Sentence* est comme la preuve d'une compréhension très aboutie des différents acteurs de l'édition. Pourtant, encore une fois, Genet semble rechercher l'ambiguïté. Publié dans d'autres circuits, sur les pages grises d'un journal à grand tirage et non sur le papier épais de l'édition grand format de Gallimard, les liens entre *La Sentence* et la presse paraîtraient plus évidents. Le camouflage est cependant préféré et dans ce choix se trouve une manifestation du goût bien connu par Genet pour le simulacre : *La Sentence* peut être lue comme un simulacre de journal. Cette démarche n'est cependant pas un simple jeu, on y trouve déjà l'indice d'une évolution de l'engagement de l'auteur.

Entré avec une passion presque naïve dans les causes politiques, Genet est au milieu des années 1970 dans une transition réelle. Fortement désillusionné après la mort de George Jackson, il semble perdre une partie de ses espoirs. Si sa préface à l'œuvre de Jackson,³⁵ si ses tracts et ses prises de paroles ne peuvent faire vaciller la loi américaine, s'il ne peut rien changer, et cela même en se dévouant totalement à une cause, alors il n'est peut-être pas pertinent de continuer dans cette voie. C'est sous la forme de cette hésitation que peuvent s'interpréter son délaissement soudain des Panthers après des mois de soutien intense et cette impossibilité d'écrire ce livre pourtant promis à David Hilliard.³⁶ C'est encore un moyen de comprendre le retour de la réflexion poétique chez Genet. Si *La Sentence* date du milieu des années 1970, et que des fragments de ce texte seront présents dans *Un captif amoureux*, c'est que cette période signe le début d'une expérience dont le résultat sera le dernier grand ouvrage de Genet.

Déjà dans *La Sentence*, on perçoit un basculement chez Genet dû peut-être à cette déception qui se placerait à la charnière entre l'engagement auprès du Black Panther Party et celui auprès des Palestiniens. Alors qu'il s'était juré de s'attacher à un impératif de vérité durant son temps avec les Panthers,³⁷ il semble ici l'abandonner. En ce sens cette œuvre entretient une relation beaucoup plus complexe à l'actualité. Les données factuelles n'apparaissent plus que par bribes et lorsque des événements sont mentionnés, ils sont souvent placés sous une lumière qui les transforme et les colore d'une grande part de subjectivité. L'actualité est mise en place non pas simplement comme une fiction mais comme les récits d'une pensée, d'un ensemble de pensées, qui s'entrelacent d'une expérience partiellement autobiographique, de théories plus ou moins fantasmagoriques et d'une lecture cruelle du système judiciaire des pays occidentaux. L'impératif de vérité tombe au profit d'une tentative de véracité.³⁸

Ce basculement est ce qui éloigne Genet de l'écriture de presse, c'est ce qui produit le passage d'une actualité journalistique à une actualité du sujet, d'un intérieur pourtant encore attaché aux événements politiques. *La Sentence* est alors une œuvre composite. Refusant d'effectuer un choix discriminant entre deux pratiques d'écriture, Genet mêle les deux. De la presse elle conserve la forme, elle conserve la mise en page et la composante fragmentaire. De l'œuvre littéraire elle prend la recherche d'un ajustement des groupes textuels, la forte esthétisation de l'ensemble et une instabilité entre le factuel et l'imaginaire. Au lieu de se concentrer sur un fait d'actualité, cette œuvre semble ainsi se tourner vers l'intériorité. Et ces journalistes imaginaires, tous à leur manière, cherchent à rapporter l'actualité morcelée d'un sujet à l'image du monde : un sujet en mouvement perpétuel et rongé par les contradictions.

35 Voir JEAN GENET, *Introduction à Les Frères de Soledad*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 63-70.

36 Ce livre qui n'a jamais vu le jour existe sous forme fragmentaire dans les archives de l'IMEC. Genet est encore convaincu en 1971 qu'il l'achèvera. Voir à ce sujet la lettre à Marianne de Pury retranscrite par Edmund White (EDMUND WHITE, *Genet*, London, Chatto & Windus, 1993, pp. 646-647).

37 « Je m'étais juré d'utiliser seulement des arguments politiques » (GENET, *L'Ennemi déclaré*, cit., p. 82).

38 Si l'utilisation du mot "véracité" pourrait surprendre lorsque appliqué à un auteur comme Genet, connu pour son jeu permanent entre fiction et réalité, il nous semble qu'il s'applique ici au rapport entre expérience et écriture. Plus qu'en faveur du réel, c'est en faveur de l'honnêteté dans la retranscription de l'expérience vécue que l'engagement genétien se trouve.

4 CONCLUSION

La difficulté d'appréhension de ce texte est certainement l'une des raisons qui expliquent sa publication si tardive. Longtemps inconnue et encore méconnue, cette œuvre représente pourtant l'une des expériences littéraires les plus radicales de Jean Genet. Étape d'une réflexion politique, littéraire et visuelle, *La Sentence* marque un tournant de la prose genétienne. C'est également un texte qui permet de faire un lien entre les écrits précédents et *Un captif amoureux*. Même si cette technique sera moins violente dans *Un captif amoureux* que dans *La Sentence*, la mise bout à bout de fragments hétérogènes, le refus de mettre en place de réelles transitions et la création d'effets littéraires par l'entrechoquement deviennent à partir de *La Sentence* des composants essentiels des écrits de l'auteur.

L'importance de la mémoire commence à s'y développer. C'est encore une manière de percevoir cet enchevêtrement de fragments : comme la mémoire qui ne retient les événements que partiellement, le texte ne parviendrait pas à s'uniformiser. Plus qu'un journal réel, l'œuvre est alors le simulacre d'un journal qui rassemblerait des faits d'actualité de différentes époques, des souvenirs personnels et des pensées fugaces. Journal d'un sujet qui ne peut, lorsqu'il pense, se détacher de cette multitude qui l'a formé. Sous la forme de la presse se profile ainsi un second journal, le journal intime dont *Un captif amoureux* se rapproche également.

L'apparition de l'actualité représente enfin un tournant marquant. Alors que l'expérience personnelle, un imaginaire carcéral et un certain repli vers soi semblaient caractériser la prose genétienne, le monde fait son entrée. Plus attentif qu'avant aux querelles politiques internationales et aux relations de pouvoir à grande échelle Genet déplace sa sensibilité. Il n'imagine plus la subtilité des rapports de domination entre un policier et un prisonnier, ou entre un oppresseur et un opprimé, il s'attaque directement aux systèmes de domination institutionnels. Violent contre la Justice blanche, contre la Police blanche, contre la Loi, il défend les peuples opprimés plus que les individus eux-mêmes. C'est peut-être aussi cette idée qu'il formulait lorsqu'il répondait à l'interrogation de Hubert Fichte – dans un entretien contemporain de *La Sentence* – sur l'attraction érotique ressentie envers les Panthers : « je ne faisais pas la distinction entre les Panthers, je les aimais tous, je n'étais pas attiré par un plutôt que par un autre. J'aimais le phénomène Black Panthers. J'en étais amoureux. »³⁹ Ainsi, dans *La Sentence*, malgré la forte subjectivité de l'ensemble, Genet semble avoir gagné durant son parcours un peu de cette illusoire objectivité journalistique. Alors que dans *Pompes Funèbres*, il avait eu besoin de s'approprier chacun des acteurs de la seconde guerre mondiale afin d'en parler, à présent il noue des liens plus directs avec un univers qui n'est plus seulement support privilégié aux projections d'un imaginaire. Dans *Un captif amoureux*, cela se manifestera par l'intérêt pour la citation, pour la voix et la pensée de l'autre ; dans *La Sentence*, cela demeure plus subtil : si Genet y parle encore seul, s'il n'abandonne pas cette parole dont il est le maître, il choisit parfois de mettre de côté une partie de lui-même. Ainsi, lorsqu'il évoque « les sept de Chicago », et ce noir qui est exclu de ce procès marquant, il choisit de parler

³⁹ GENET, *Entretien avec Hubert Fichte*, cit., p. 174.

d'un fait médiatique, d'un fait représentatif d'un racisme judiciaire spécifique ; il ne parle pas de Bobby Seale, le Black Panther pour lequel il est pourtant venu aux États-Unis. Recherche d'une nouvelle subjectivité dans l'engagement, *La Sentence* est à lire tant comme une expérience littéraire que comme un écrit de l'expérience. Il devient, et sa forme matérielle seule le prouverait, l'objet-témoin de la création d'un nouveau lien entre Genet, la presse, et à travers elle, le monde qui l'entoure.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOUGON, PATRICE, *Genet et Rembrandt : supplément, palimpseste, hors cadre*, in «Cycnos», XI (2008), <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1377>. (Citato alle pp. 215, 216.)
- DERRIDA, JACQUES, *Glas*, Paris, Galilée, 1974. (Citato a p. 214.)
- DOUGLAS, EMORY, *The Art of The Black Panthers*, 2015, <https://vimeo.com/128523144>. (Citato a p. 220.)
- GENET, JEAN, *Angela et ses frères*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 71–79.
- *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutus aux chiottes*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968, t. IV, pp. 19–31. (Citato alle pp. 214, 215.)
- *Entretien avec Hubert Fichte*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 141–176. (Citato alle pp. 214, 224.)
- *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990. (Citato alle pp. 215, 219.)
- *Introduction à Les Frères de Soledad*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 63–70. (Citato a p. 223.)
- *La Sentence, J'étais et je n'étais pas*, Paris, Gallimard, 2010. (Citato alle pp. 213, 215, 217, 218.)
- *Le Rouge et le noir*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 101–104. (Citato a p. 220.)
- *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991. (Citato alle pp. 213, 214, 221, 223.)
- *Les Membres de l'assemblée*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 309–319. (Citato a p. 221.)
- *Pompes Funèbres*, Paris, Gallimard, 1978. (Citato a p. 214.)
- WHITE, EDMUND, *Genet*, London, Chatto & Windus, 1993. (Citato a p. 223.)

PAROLE CHIAVE

Jean Genet, littérature expérimentale, Black Panther Party, mouvements noirs américains, Un captif amoureux, littérature politique, écriture journalistique.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Après deux ans de master de littérature française à l'Université Lumière Lyon 2, consacrés aux liens entre Jean Genet et le Black Panther Party, Thomas Liano commence à la rentrée prochaine un doctorat à l'University College London. Son sujet de thèse – concernant les œuvres de Jean Genet, Hélène Cixous et Jacques Roubaud – portera sur l'écriture de l'échec comme mode de création littéraire.

thomas.liano@hotmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

THOMAS LIANO, *La Sentence de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expérience*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 213–226.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

POESÍA Y PUBLICIDAD EN ESPAÑA: NOTAS DE ASEDIO*

JESÚS PONCE CÁRDENAS – *Universidad Complutense de Madrid*

El presente artículo analiza la presencia de elementos vinculados al orbe de la publicidad en la poesía contemporánea durante las últimas cuatro décadas (1970-2015). Según algunas teorías recientes surgidas del ámbito de la literatura comparada, se propone el concepto de “transposición intermedial” para identificar un tipo de textos líricos postmodernos que se inspiran en los medios visuales o audiovisuales.

The present paper scrutinises the presence of advertising-related elements in Spanish contemporary poetry of about the last forty years (1970-2015). According to recently appeared theories from Comparative Studies, the article proposes the concept of “intermedial transposition” in order to identify a range of lyrical postmodernist texts inspired by visual or audiovisual media.

Uno de los rasgos distintivos de la poesía española actual es su inequívoca apuesta por el hibridismo. La *contaminatio* con otro tipo de discursos, ya pertenecientes a la esfera de la alta cultura (pintura, escultura, arquitectura), ya enclavados en el ámbito de la denominada cultura popular (cine, jazz, prensa, música pop-rock, cómic, televisión, publicidad, internet...) ha marcado con un signo feraz el avance de las poéticas renovadoras en nuestro país, generando un amplio abanico de formas mestizas.¹

El dominio creciente de los medios audiovisuales y la experimentación creativa con materiales de procedencia heterogénea permiten apreciar cómo se ha ido produciendo un singular deslizamiento entre códigos. Desde la década de 1960 hasta los albores del siglo XXI tanto las artes plásticas como la poesía se han abierto a los elementos que caracterizan la vida cotidiana en la gran urbe, dando así origen a una peculiar despliegue iconográfico, a un repertorio de temas y códigos que definen y, de alguna manera, retratan la masificada sociedad de hoy. En ese entorno –propio de los sistemas neocapitalistas– la publicidad ha ido cobrando una importancia creciente, saturando los espacios públicos, tratando de moldear a los ciudadanos como dóciles consumidores.² Desde una perspectiva socio-cultural, la publicidad tiende a verse como una especie de *metagénero* que permea todos los medios de comunicación de masas (prensa escrita, televisión, radio, cine, internet) y se apropia de códigos diversos (arte, literatura, técnica), reinterpretándolos desde una perspectiva utilitaria y simplificadora. Como se ha subrayado, la difusión masiva a través de los periódicos, el medio televisivo o radiofónico, los carteles en espacios urbanos y carreteras, la web y los dispositivos telefónicos de última generación

* Quisiera agradecer a Luis Bagué Quílez, Mercedes Blanco, Pedro Conde Parrado, Luisella Giannantonio, Juan Antonio González Iglesias, Ángel Luis Luján Atienza y María Dolores Martos Pérez la atenta lectura del original de este artículo, así como sus preciosas sugerencias. Mi agradecimiento se hace extensivo al Profesor Pietro Taravacci, que con generosidad suma ha admitido estas páginas comparatistas en el presente monográfico.

1 Sobre la difuminación de fronteras entre *alta cultura* y *cultura popular*, puede verse la aportación reciente de ELOY FERNÁNDEZ PORTA y JOSÉ LUIS PARDO, *El fin de la distinción entre alta y baja cultura. Conversaciones sobre creación contemporánea*, en *Todos somos autores y público*, ed. por Roberto Valencia, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 163-181.

2 En el *Diccionario de la Real Academia Española* se define la voz *publicidad* como la «divulgación de noticias o anuncios de carácter comercial para atraer a posibles compradores, espectadores, usuarios».

permiten la transmisión de mensajes a un público muy amplio e indiferenciado. En este tipo de medio, el proceso de comunicación comporta inevitablemente relaciones masificadas entre emisores y receptores, de modo que en términos generales la relación es de carácter unidireccional e impersonal. Como rasgo diferenciativo, cabe señalar que casi toda la comunicación de masas parte de organizaciones industriales o burocráticas centralizadas, lejos de sus potenciales receptores. En consecuencia, la distancia entre emisor y receptor resulta enorme y de ahí que éste último se convierta en un destinatario pasivo, con escasas posibilidades de intervención en los mensajes, aunque sí de acceso a los mismos, e, incluso, de selección o fruición de los propios *media*. Los mensajes, desde el punto de vista cultural, son homogéneos o niveladores, es decir, no contemplan diferenciaciones sociales ni intelectuales [...]. Conforman, pues, esa cultura de masas que surge precisamente como contenidos transmitidos por estos canales destinados a esta tipología de público (público de masas). Ello ha originado un distanciamiento respecto a la cultura de élite y un rechazo por parte de los intelectuales, cuya tarea se realiza dentro de una tradición estético-literaria o científica, frente a esa estandarización del producto cultural producida por la tecnología y a ese comportamiento masificado de los receptores.³

Ante un fenómeno de amplia trascendencia en la sociedad contemporánea, ¿de qué manera han respondido los intelectuales, los escritores, los artistas? La respuesta no puede ser simple. Como primer hito en el mundo académico, cabe tomar en consideración el estudio pionero de Leo Spitzer *American Advertising Explained as Popular Art*, publicado por vez primera en 1949. El maestro de la estilística llevaba a cabo en aquellas páginas el análisis del cartel publicitario de la marca de zumos Sunkist, interpretándolo en paralelo con algunas representaciones simbólicas de la Edad Media. Se establecía allí una distinción entre la obra de arte entendida al modo clásico y la nueva expresión de aquello que se podía denominar *Gebrauchskunst*, el ‘arte de lo cotidiano’, ‘arte práctico’ o ‘aplicado’.⁴ A partir de esa diferenciación, Spitzer invitaba a los historiadores de la literatura y de la comunicación a no desdeñar la relevancia de este ‘nuevo género’ de *arte trivial*, ya que si bien «elle n’est pas comparable en noblesse aux textes que le chercheur analyse en général, n’en offre pas moins un ‘texte’ où nous pouvons lire, aussi bien dans ses mots que dans ses procédés littéraires et picturaux, l’esprit de notre temps». El prestigioso filólogo austríaco llegaba a la conclusión de que considerar estos documentos icónico-textuales «avec ressentiment ou condescendance» equivale a «se condamner à ne rien comprendre à notre temps». Por obra y gracia del análisis estilístico, la publicidad podía erigirse en clave interpretativa para explicar «el espíritu» de los tiempos modernos: el anuncio publicitario se erigía así en una suerte de *emblema* o *icono* de la actual sociedad de consumo.

Sin lugar a dudas, resulta bastante conocida la apropiación de *marcas* y de recursos publicitarios por parte de algunos creadores vinculados al movimiento del Pop Art: des-

3 MERCEDES LÓPEZ SUÁREZ, *Literatura y Medios de comunicación*, Madrid, Laberinto, 2007, pp. 174-175.

4 Recogido en el volumen *American Advertising Explained as Popular Art*, en *A Method of Interpreting Literature*, Northampton, Smith College, 1949, pp. 102-149. Manejo aquí el texto de la versión francesa: LEO SPITZER, *La publicité américaine comme art populaire*, en «Poétique. Revue de Théorie et d’analyse littéraires», XXXIV (junio 1978), pp. 152-171. Seguidamente espigaré varias citas de la pp. 153.

de el concepto mismo de seriación hasta la potencia icónica de las mil veces reproducidas latas de *Campbell's Condensed Tomato Soup* o las *Brillo Soap Pads* de Warhol, pasando por los inconfundibles bodegones de Wesselmann o la fusión visual entre el nombre del artista y el logotipo de una conocida bebida francesa de alta graduación por parte de Richard Hamilton... Ahora bien, mientras que los críticos e historiadores del arte actual han manifestado un profundo interés por el diálogo entre las artes figurativas y el colorido universo publicitario, desde la orilla filológica todavía no se ha prestado atención suficiente a los contactos entre el abigarrado entorno de la publicidad y la esfera de la poesía.⁵ Ciertamente, cuando contraponemos el medio publicitario y el radio de acción de la lírica afloran categorías que permiten distinguir entre lo efímero y lo perenne, lo superficial y lo profundo, lo trivial y lo estético, la masificación y el elitismo, la instrumentalización de un producto y los cauces alternativos de la difusión cultural, la manipulación interesada y la libertad de criterio.⁶ A la luz de tales contrastes, parece obvio que este campo de los estudios interdisciplinares está rodeado de sirtes interpretativas, aunque no por ello deje de resultar sumamente atractivo.

El presente ensayo no puede –ni lo pretende– dar razón de cuatro décadas de poesía en España, contemplando la creación lírica desde sus relaciones con el medio publicitario. Estas primeras notas de asedio se limitarán exclusivamente al estudio de un pequeño conjunto de muestras significativas. Partiendo del análisis de algunas composiciones de Manuel Vázquez Montalbán, Aníbal Núñez, María Victoria Atencia, Ana Rossetti, Ángel Luis Luján Atienza, Aurora Luque y Juan Antonio González Iglesias, trataremos de arrojar luz sobre los posibles puntos de contacto entre dos universos creativos que discurren en paralelo y cuyas órbitas se cruzan ocasionalmente. La vía de acceso a este campo comparativo –relativamente nuevo– podría partir de una distinción previa entre:

- A La publicidad entendida como lenguaje
- B La publicidad aprehendida como objeto eminentemente visual
- C La publicidad identificada como instrumento de dominio

A la hora de acotar cuál es el tratamiento que los poetas reservan a esta línea temática, esa triple diferenciación puede revelarse bastante útil. Desde el plano meramente verbal, el lenguaje publicitario inunda casi todas las parcelas de la vida cotidiana: a través de una plétora de nombres de marcas, mediante la repetición insistente de frases afortunadas y lemas fáciles de recordar, con los estribillos machacones y la música ligera de los *spots*.⁷ Desde el punto de vista visivo, la producción industrial de imágenes de consumo conforma la 'iconografía' propia de las sociedades modernas, presididas por inmensos

5 No ha ocurrido lo mismo en otros ámbito académicos de nuestro entorno, donde se pueden citar trabajos como el de JENNIFER K. DICK, *La Pop Culture. De la publicité dans la poésie: un renversement de l'ordre économique*, en «Trans-», IX (2010), pp. 1-19, <http://trans.revues.org/354>. Buena prueba del interés que suscita el argumento en el ámbito universitario francés proporciona igualmente la *Journée d'études* sobre *Les poètes et la publicité*, convocada en la Université Paris III por el Équipe Thalim-Écritures de la Modernité (ANR LittéPub), bajo la dirección de Marie-Paule Berranger y Laurence Guellec (15-16 de Enero de 2016).

6 Sobre el entramado de relaciones que pueden plantearse entre la literatura y el medio publicitario, puede verse la monografía de ASUNCIÓN ESCRIBANO HERNÁNDEZ, *Literatura y publicidad. El elemento persuasivo-comercial de lo literario*, Manganeses de la Lampreana, Comunicación Social Ediciones, 2011.

7 La publicidad como lenguaje comprende, pues, aspectos heterogéneos, que van desde el propio mensaje

carteles que jalonan calles y carreteras, deslumbrantes neones, inevitables series de fotografías comerciales que copan páginas y páginas en las revistas o por el ritmo frenético de los anuncios emitidos en televisión. Por último, la presencia de la publicidad en el mundo contemporáneo puede contemplarse asimismo desde un plano ideológico, como una herramienta de manipulación que permite a los poderes fácticos transformar al ciudadano en simple consumidor. Sin más dilación, a lo largo de los siguientes apartados se analizará la forma y función de imágenes, motivos y clichés publicitarios en varios textos poéticos publicados entre 1972 y 2015.

I BRANDY Y AMAZONAS RUBIAS: MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

La entrada del lenguaje publicitario en la poesía española del siglo XX coincide, significativamente, con la eclosión del Pop Art en Gran Bretaña y en los Estados Unidos: durante los *Swinging Sixties* habría de manifestarse por todo el mundo occidental el interés compartido de pintores y literatos por la estética chillona y comercial que inundaba calles y hogares. En ese magma creativo, varias voces significativas de la corriente novísima –seguidas posteriormente por otros poetas más jóvenes– incorporaron a su escritura elementos visuales y lingüísticos procedentes de carteles callejeros o anuncios televisivos.⁸ Como bien subrayara Carmela Ferradán:

La publicidad tanto en su dimensión verbal y visual como en el efecto que produce en el/la espectador/a parece fascinar a los poetas españoles [de la segunda mitad del siglo XX]. Por una parte hay una tradición de experimentación con el discurso publicitario que inició Gloria Fuertes a principios de los sesenta, que continuaron los *Novísimos* más populares –Leopoldo María Panero y Manuel Vázquez Montalbán– y que sigue presente en poetas de los ochenta, como Fanny Rubio. Por otra parte, la imagen publicitaria se verbaliza en el poema en una especie de *ekphrasis* [postmoderna] en poetas como Vázquez Montalbán y Ana Rossetti.⁹

Dentro de dicho marco renovador, al trazar las líneas maestras del efervescente paisaje literario surgido durante los años postrimeros de la dictadura franquista, la crítica ha señalado la importancia que asumieron algunos textos de Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona, 1939-Bangkok, 2003):

Bajo el título genérico de *Liquidación de restos de serie* Vázquez Montalbán reunió, al compilar su obra [...] una serie de poemas [...] escritos entre 1966 y 1971,

verbal –incorporado al medio impreso o audiovisual– hasta la identificación del código concreto que los anuncios actualizan y los receptores descifran casi de modo automático, pasando por el sello lingüístico por excelencia en el campo de la promoción comercial, que se corresponde con el nombre de la marca.

⁸ Sobre la estrategias de ‘promoción’ y el uso de la publicidad como vía de imposición cultural en aquel momento de efervescencia, puede leerse la reflexión de JENARO TALENS, *De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970*, en «Revista de Occidente», CI (Octubre 1989), pp. 107–127.

⁹ CARMELA FERRADÁN, *De seducción, perfume y ropa interior: poesía y publicidad en la España contemporánea*, en «Anales de Literatura Española Contemporánea», XXVI/1 (2001), pp. 95–113, en la p. 96.

dispersos en revistas y antologías y nunca reunidos en forma de libro. Su perspectiva crítica se ha transformado, sus poemas no tratan de realizar una crónica personal de la sociedad española de posguerra, sino que de un modo irónico, y por lo tanto crítico, su mirada se centra en la sociedad española del desarrollismo neocapitalista de los años sesenta, fundada en el consumismo desmedido impulsado por la fuerza de la publicidad. Vázquez Montalbán utilizará los mismos recursos publicitarios que utiliza la sociedad consumista para, desviados de su propósito y por lo tanto *ironizados*, dotarlos de un carácter crítico de lucha contra el mismo sistema social que potencian. En consecuencia, estos poemas usarán el mismo código que los métodos publicitarios para combatirlos, desviarán su sentido y lo cargarán de una capacidad significativa distinta y de signo contrario. La denuncia del lenguaje publicitario se lleva a cabo de forma radical.¹⁰

El testimonio de *Liquidación de restos de serie* puede resultar interesante como primer punto de referencia, ya que tanto desde el plano formal (utilización del lenguaje y los recursos publicitarios) como desde la modalidad enunciativa (clara impostación irónica) en cierto modo prefigura cuál es la atmósfera que enlaza la poesía con la publicidad en la España contemporánea.¹¹

Orillando el testimonio de los poemas en prosa, centraremos ahora nuestra atención en un texto que responde ejemplarmente al concepto de intermedialidad, pues transpone un documento del medio audio-visual generado por los *mass media* al terreno literario de la poesía.¹² Leamos, pues, la sensual evocación que plantean los versos de *Terry me va*,

10 JUAN JOSÉ LANZ, *Poesía y compromiso en la generación del 68*, en *Leer y entender la poesía: conciencia y compromiso poéticos*, ed. por Martín Muelas Herráiz y Juan José Gómez Brihuega, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 165-218, en la p. 194. El ciclo poético de *Liquidación de restos de serie* puede leerse ahora en MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Memoria y deseo. Obra poética 1963-1990*, Barcelona, Mondadori, 2000, pp. 99-141.

11 En la introducción a las poesías completas de Vázquez Montalbán, Josep Maria Castellet conectaba la cultura popular con los medios y con el entorno urbano y publicitario: «Pese a una cultura profunda, Vázquez Montalbán reconoce y se reconoce en la cultura popular, ya no folklórica en el sentido corriente de la palabra, sino en la más inmediata y expansiva, a través de los medios de comunicación contemporáneos, de la canción multiplicada a través de la radio en discos y *cassettes* o de la imagen fijada en el celuloide o en las cintas magnéticas del vídeo. Es más, el mundo consumista le ofrece un despliegue feroz de carteles y de *slogans* publicitarios que inciden agresivamente sobre la sociedad y que él recoge como elementos constitutivos de una poesía que se quiere cotidiana, desde sus mismas raíces, en su totalidad». Tomo la cita de la introducción al volumen *Memoria y deseo* (*ivi*, p. 24).

12 Sobre las diversas perspectivas comparatísticas que implica el concepto, puede verse la valoración general de ASUNCIÓN LÓPEZ VARELA, *Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación*, en «Cuadernos de Información y Comunicación», XVI (2011), pp. 95-114. En cuanto a los complejos haces de relación que pone en juego este concepto, Gabriele Rippl ha apuntado desde las páginas introductorias de un importante volumen colectivo que «generally speaking, the term ‘intermediality’ refers to the relationships between *media* and is hence used to describe a huge range of cultural phenomena which involve more than one medium. One of the reasons why it is impossible to develop a definition of *intermediality* is that it has become a central theoretical concept in many disciplines such as literary, cultural and theatre studies as well as art history, musicology, philosophy, sociology, film, media and comic studies –and these disciplines all deal with different intermedial constellations which ask for specific approaches and definitions. The popularity and increasing importance of intermediality studies and other related fields can be attributed to the fact that in our digital age many works of art, cultural artifacts, literary texts and other cultural configurations either combine and juxtapose different

donde se reescriben de manera caprichosa y onírica varios de los principales elementos que hicieran famoso un *spot* televisivo de la España de los setenta:¹³

Entre celajes lilas
 circula el aire verdimuerto
 los caballos
 galopan blancos
 junto a estanques de aguas dulces
 verde muerte del loto
 las vírgenes violadas galopan
 blancas a la crin asidas
 gotas de tarde
 cuelgan
 del pecho repetido al trote

*Terry me va
 Usted sí que sabe*

rozan
 las palabras la triple piel
 de vestidos cuerpos
 sin lo inmediato
 se rompen los músculos del placer
 y hasta el gesto
 de asumir la ascensión de nada
 duele en los ojos
 como una despedida

*Terry me va
 Usted sí que sabe*

media, genres and styles or refer to other media in a plethora of ways». Tomo la cita del GABRIELE RIPPL (ed.), *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*, Berlin-Boston, Walter de Gruyter, 2015, p. 1. Como subrayara Mechtild Albert, «la perspectiva intermedial contribuye a poner en cuestión la frontera entre cultura de élite y cultura popular, y a preguntar por la parte que toma lo popular y lo trivial en la revolución estética» desde la época de las Vanguardias hasta las décadas iniciales del siglo XXI. Tomo la cita de MECHTILD ALBERT (ed.), *Vanguardia española e Intermedialidad. Artes escénicas, cine, radio*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005, p. 14.

- ¹³ En el caso concreto del autor barcelonés, la apertura de Vázquez Montalbán a la intermedialidad en sus poemas no sólo se aprecia en los escarceos temáticos con la publicidad, sino que se distingue claramente en su profundo interés por el género musical de la copla. El poeta novísimo identificaba este género como un tipo de canción «de consumo *mediáticamente propiciada* que asume el valor de testimonio de la psicología y del temple de una época». A través de la técnica del *collage*, Vázquez Montalbán engastaría fragmentos de coplas famosas como *Tatuaje* o *No te mires en el río* dentro de una de sus composiciones más celebradas (*Conchita Piquer*). Véase PERE JOAN TOUS, *Canción para después de una guerra: música popular y memoria cultural en la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*, in *Vanguardia española e Intermedialidad. Artes escénicas, cine, radio*, a cura di Mechtild Albert, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 331-351, en la p. 333. La copla aparece también en el cine postmoderno de los ochenta, como prueba la ‘escenificación’ kitsch (con *playback*) de *La bien pagá* por parte de Pedro Almodóvar y Fanny McNamara en la película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). La secuencia puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=2Pe5j2PutWo>.

abotona
 la cera los canales lila
 el seno dice sí
 y la barbilla
 de la doncella violada
 dice sí

la tarde se aluniza en el estanque
 y Onán cae derregado tras el seto

cara de culo blanco trae la luna
 el aire huele a coñac y a sexo
 los caballos desbocados
 Onán vencido
 lame el televisor
 frío de piel prohibida.¹⁴

Para comprender cuál es el juego de manipulación / alusión que el poeta lleva a cabo, conviene recordar ante todo cómo en el *spot* televisivo de esta bebida alcohólica se sobreponían dos imágenes: la de un hombre de mediana edad pulcramente vestido con chaqueta y corbata que toma una copa de licor y la de una atractiva muchacha rubia que cabalga sobre un corcel blanco a orillas del mar. En ese escenario, la joven amazona lleva su larga melena suelta, ondeando al viento, mientras luce como único atavío un holgado vestido que deja sus torneadas piernas al desnudo.¹⁵ Esta imaginería se ofrece arropada por una empalagosa melodía, al tiempo que en el eslogan del brandy se contraponen la voz ‘masculina’ de un consumidor que reconoce en tono coloquial sus preferencias por esta bebida alcohólica («*Terry me va*») y la voz ‘femenina’, sensual y juvenil, que sirve para reafirmar la acertada elección que el consumidor ha manifestado previamente. No es ninguna casualidad que, frente a la desenvoltura del varón, la joven fémica use un registro más formal, recurriendo al tratamiento de cortesía, como si se tratara de un inferior en rango que se dirige a alguien que admira («*Usted sí que sabe*»)¹⁶.

La campaña publicitaria del Brandy Centenario, producto insignia de las bodegas Terry (imágenes 5 y 6), no se limitó al medio audiovisual, sino que contó además con el refuerzo de varios tipos de cartel, en los que podía leerse el mismo eslogan junto a la modelo rubia, fotografiada como amazona o retratada en primer plano sosteniendo junto a su rostro la botella en actitud mimosa.

Un conocido estudio sobre la publicidad televisiva de los años setenta-ochenta apunta cómo entre los signos de contenido erótico más empleados en los medios de la época figuran, en destacadísimo primer plano, el mar y el caballo. A dicho binomio vendría a

14 MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *A la sombra de las muchachas en flor*, Barcelona, Laia, 1985, pp. 57-58. El texto aparece recogido en VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Memoria y deseo*, cit., pp. 261-262.

15 Quizá pueda postularse un nexo alusivo con la leyenda de lady Godiva, como me apunta Pedro Conde Parrado.

16 El anuncio televisivo se puede visionar hoy en la red: <https://www.youtube.com/watch?v=Gj2JW53h3Lg>.

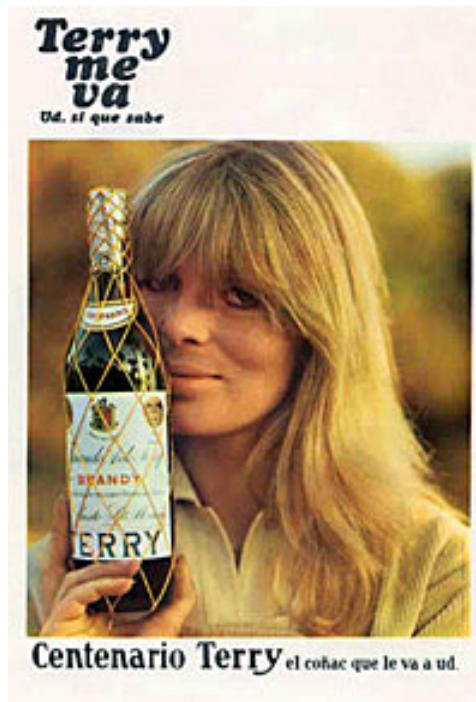


Imagen 5: Cartel de la campaña Publicitaria del Brandy Centenario, de Bodegas Terry (I).



Imagen 6: Cartel de la campaña Publicitaria del Brandy Centenario, de Bodegas Terry (II).

sumarse el evidente simbolismo fálico de la botella.¹⁷ Todos ellos los encontramos en la campaña comercial orquestada por las bodegas jerezanas para su producto estrella.¹⁸

La transposición icónico-poética que Vázquez Montalbán lleva a término en *Terry me va* presenta varios niveles de lectura. El texto podría articularse en tres partes, escandidas por la separación que marca la repetición del eslogan a modo de estribillo o *ritornello* (vv. 12-13, vv. 23-24 «*Terry me va. / Usted sí que sabe*»). En la primera sección (vv. 1-11) se alude al intertexto audiovisual, presentado de manera completamente libre y onírica. La parte segunda salta del mundo de la representación televisiva al entorno de la realidad de un espectador que parece abandonarse al placer solitario (vv. 14-22). Por último, la sección tercera describe los actos de un televidente que anhela fundirse con la imagen comercial (vv. 25-38).

Desde el punto de vista de su relación con la fuente icónica que origina el poema, podría hablarse de cierta distorsión onírica, ya que los elementos principales del anuncio televisivo (beldad rubia / caballo blanco / escenario marino) se alteran arbitrariamente y se ofrecen mancillados, en un contexto multiplicativo de inequívoca degradación: la brisa oceánica se transmuta en «aire verdimuerto», el mar se transforma en «estanques de aguas dulces», la muchacha solitaria en varias «vírgenes violadas». Junto a la sorprendente pluralidad de figuras, irrumpen en dicha visión elementos de valor simbólico completamente ajenos a la fuente icónica: los «celajes lilas» del atardecer, la «verde muerte del loto», las «gotas de la tarde» que penden entre los senos. Ese tipo de escenografía crepuscular, saturada de connotaciones de sexo y muerte, podría remitir a los lectores a uno de los terrenos estéticos más frecuentados por los Novísimos: la literatura del Decadentismo y algunos de sus derivados del Modernismo hispánico.¹⁹

En el poema de Vázquez Montalbán asistimos a los estertores del crepúsculo, reconocibles en los desleídos tonos lila y en la lenta ascensión de la luna. Creemos percibir allí una nota algo kitsch, que el escritor barcelonés pudo tomar prestada de distintos acor-

17 JAVIER FONTALVA PLATERO, *Breves notas sobre el erotismo en la publicidad de TV*, en «Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia», VI (1983), pp. 83-94 (en especial, pp. 87-88).

18 En el espacio publicitario de la época, como me recuerda oportunamente Pedro Conde Parrado, podría interpretarse este «uso del caballo» como «un intento de las bodegas Terry de ‘oponer’ ese animal totémico a otro: el toro, que era entonces (y sigue siendo) el símbolo de la bodega más potente y emblemática de la competencia, Osborne». En efecto, «el anuncio estrella de esta otra bodega [consistía en] una única secuencia de un toro corriendo libre por la dehesa». El *spot* terminaba con una recia voz masculina que simplemente decía: ‘Osborne. El toro’. La finta visual podía interpretarse como un quiebro bastante ágil, ya que «Terry podía aportar a la vez el caballo (un animal elegante y fino, como su coñac; no áspero y bronco como el toro) y la estilizada mujer rubia, dado que era muy difícil sacar a una figura femenina montada» en un astifino... Justamente concluye el profesor Conde Parrado con la anotación de que «esa guerra icónica la ganó al final Osborne con su imponente toro».

19 Así acotaba en 1980 Miguel D’Ors la mixtura de esteticismo de signo modernista, referentes vinculados al surrealismo e interés por las diversas manifestaciones de la cultura popular en la creación lírica de la segunda mitad del siglo XX: «Desde mi punto de vista sí parecen darse unos rasgos comunes en la obra de todos los poetas de cierto relieve nacidos a partir del 39. Ante todo, la concepción exclusiva o principalmente estética de la poesía, la consiguiente preocupación por el lenguaje y el ideal del irracionalismo, es decir la desconceptualización del poema. En un nivel más anecdótico cabría señalar también la ironía, los motivos y términos suntuarios (que en algunos casos permiten hablar de neomodernismo), las citas y alusiones culturalistas, los motivos de la subcultura (cine, comic, mundo camp)». Tomo la cita de JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN, *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar, 1980, p. 129.

des finiseculares. Aunque podrían aducirse numerosos paralelos, bastará con recordar los versos de Leopoldo Lugones incluidos en *Plegaria de carnaval*: «Luna de los ensueños, sobre la tarde lila, / tu oro viejo difunde morosa enfermedad».²⁰ Los virus lunares, un entorno natural enfermizo o degradado y el horizonte de un tono lila desvaído traen asimismo a la memoria de los lectores el *tópos* modernista de los *jardines muertos*, que Juan Ramón Jiménez llevó a su expresión máxima. Así comenzaba el poema décimo quinto de los *Jardines lejanos* del moguereno: «Está naciendo la luna / sobre el río / y está rosa entre los árboles de oro / de la tarde melancólica. / Crepúsculo triste, con / estrellas verdes... Las novias / van soñando por la orilla».²¹

Este punto de contacto con el motivo del *jardín en decadencia* quizá resulte apreciable en el llamativo uso de un curioso neologismo, el referido al «aire *verdimuerto*» (v. 2). El extraño calificativo evoca, por un lado, el matiz mortecino del compuesto «verdinegro», que se halla en la pluma barroca de Góngora y que a inicios del siglo XX Manuel Machado también había incorporado a su celeberrimo *Jardín gris*.²² Ahora bien, este adjetivo del segundo verso prefigura de alguna manera el contenido semántico referido a la «verde muerte del loto» (v. 7).²³ La elección de esta flor acuática no parece baladí, ya que se trata, precisamente, del ornamento que luce la *femme fatale* por excelencia en uno de las pinturas más célebres de Moreau. El complejo simbolismo que encierra el loto en dicha pintura había despertado, además, las ansias interpretativas de Huysmans. Tal es la lectura que se ofrece en la biblia novelesca del Decadentismo:

[Salomé sostiene] en su mano el cetro de Isis, la flor sagrada de Egipto y de la India, el gran loto. Des Esseintes buscaba la significación de este emblema. ¿Tenía el significado fálico que le atribuyeron los cultos primordiales de la India? ¿Anunciaba al rey Herodes una ofrenda de virginidad, un intercambio de sangre, una herida impura, pedida y obtenida bajo la condición expresa de cometer un crimen? ¿O acaso representaba la alegoría de la fecundidad, el mito hindú de la vida, una existencia sostenida entre los dedos de la mujer, y arrancada, destrozada por las manos palpitantes del hombre enloquecido y dominado por el impulso instintivo y violento de la carne? Tal vez el pintor, al otorgar a su enigmática diosa el loto venerado, había pensado también en la danzarina, en la mujer mortal, en el Vaso profano, causa de todos los pecados y de todos los crímenes. O quizá había queri-

20 LEOPOLDO LUGONES, *Lunario sentimental*, ed. por Jesús Benítez, Madrid, Cátedra, 1988, p. 153.

21 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Jardines lejanos*, Madrid, Visor-Diputación de Huelva, 2007, p. 58.

22 «¡Jardín muerto! Tus árboles / no agita el viento. En el estanque, el agua / yace podrida. ¡Ni una onda! El pájaro / no se posa en tus ramas. / La *verdinegra* sombra / de tus hiedras contrasta / con la triste blancura / de tus veredas áridas...» (MANUEL MACHADO, *Alma. Ars moriendi*, ed. por Pablo del Barco, Madrid, Cátedra, 1995, p. 92).

23 En el ciclo que conforma *Liquidación de restos de serie*, el *Poema publicitario presentado a la consideración de Unilever* incorporaba ya una imagen muy parecida a esta: «limpie con potencia la muerte en el olvido / la muerte en el agua de los lotos, el suave / *atardecer* que previene la muerte del anciano –oh atardecer / de invisibles otoños inexistentes sobre la víscera la imaginación» (VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Memoria y deseo*, cit., p. 126). Nuevamente en el poemario titulado *Pero el viajero que huye* puede distinguirse la presencia de esta conexión entre el loto y la muerte: «En Horta la muchacha alquilaba tejados / para ver a su madre desnuda allá en las islas / dama del cuadro *ahogada entre los lotos* / prerrafaelitas lodos» (ed. cit., p. 317). Desde el punto de vista icónico parece entreverse en este último fragmento citado una alusión bastante clara a la famosa imagen de la *Ofelia* de Millais.

do recordar los ritos del antiguo Egipto, las ceremonias sepulcrales del embalsamamiento, cuando los expertos en esta técnica y los sacerdotes extendían el cadáver de la muerta sobre un banco de jaspe [...] [y] le colocaban dentro del sexo, para purificarlo, los castos pétalos de la divina flor.²⁴

En el sintagma «verde muerte del loto» intuimos, pues, la presencia de elementos diversos que connotan toda una atmósfera de lascivia, violencia, dominio y muerte.

Al trabajar sobre el referente visivo del *spot* publicitario, modificado minuciosamente a través de una serie de semas que remiten a la estética del Decadentismo, la primera parte de *Terry me va* se caracteriza por las vívidas sugerencias visuales que plantea. Como en la antigua *enárgeia*, la capacidad de evocación plástica de los once versos iniciales se sustenta inicialmente en la sobreabundancia de referentes cromáticos: «lilas» (v. 1), «verdimeuerto» (v. 2), «blancos» (v. 4), «verde muerte» (v. 6), «blancas» (v. 8). Ahora bien, el texto no se limita a convocar en la fantasía de los lectores una imagen fija, sino que se dispone como un encadenamiento de secuencias, que van del plano general (el paisaje abierto de los «celajes lilas» y los «estanques de aguas dulces») al plano entero (con la visión de las «vírgenes violadas» que cabalgan sobre blancas monturas) hasta culminar en un primer plano de inequívoca impostación sexual (el «pecho repetido al trote»).

La segunda sección del poema da un salto desde el campo de la ensoñación causada por la ficción publicitaria hasta el entorno real del televidente. Las voces del eslogan asumen entonces una cualidad casi táctil («rozan las palabras la triple piel» vv. 14-15) que involucran por igual a la modelo rubia, al consumidor varón que bebe ensimismado la copa de brandy dentro del anuncio y al ciudadano anónimo, sexualmente enardecido, que observa todo desde la intimidad de su casa. Pese a que las tres figuras aparezcan ataviadas («vestidos cuerpos» 16), la inminencia del deseo resulta ya incontenible y parece sugerirse entonces el intenso inicio de una actividad erótica («se rompen los músculos del placer» v. 18)²⁵ espoleada por un elemento visual («duele en los ojos» v. 21).

La parte final del poema se demora en la pintura alusiva del acto protagonizado por el televidente ensimismado, perdido en su propia ensoñación lasciva. Mediante una sucesión de planos fugaces y entrecortados, el espectador anónimo –que contempla el anuncio de televisión y se entrega al amor solitario– se asocia a aquella figura veterotestamentaria que derramaba su semilla en el suelo (*semen fundebat in terram*) para no engendrar hijos en Tamar, un acto execrable (*rem destestabilem*) que le hizo acreedor del castigo divino.²⁶ La identificación con el personaje del *Génesis* se cumple en dos pasajes: «Onán cae derrengado tras el seto» (v. 32) / «Onán vencido lame el televisor» (vv.

24 JORIS-KARL HUYSMANS, *A contrapelo*, ed. por Juan Herrero, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 180-181.

25 No deja de resultar curioso el paralelo que presenta alguno de estos giros («se rompen los músculos del placer» / «del placer, los cauces rotos, por tus miembros») con la plástica evocación de un hombre que se masturba en el poema *Onán*, de Ana Rossetti (*Indicios vehementes*, Madrid, Hiperión, 1985, p. 52): «Tu cuerpo, desierto de ti, / ascéticos los ojos de tus fuentes abismales, / descubre sobre qué dureza se ceñirán tus manos. / Del placer, los cauces rotos, por tus miembros, / te aleccionan en el violento quehacer / que te humedecerá el vientre, / manantial imposible a tus resecos labios. / Innumerables lenguas te recorren la carne / chupándote las sienas y enfriando tu espalda; / gasa de plata empapándote el vello. / La postrer sacudida echa atrás tu cabeza, / cerrados tus ojos, el cuello en vano aguarda / ser cercenado de un ávido mordisco, / pues el deseo, ya, descende por tus muslos».

26 *Génesis* XXXVIII, 6-10: «Dedit autem Iudas uxorem primogenito suo Her, nomine Tamar. Fuit quoque

36-37). El perfil del televidente ‘mirón’ se contempla así bajo la especie de un arquetipo cultural, ya que en el diccionario de la *Real Academia Española* el sustantivo «onanismo» aparece acotado como un mero sinónimo de ‘masturbación’. Varias connotaciones negativas flotan en torno a este *voyeur*, que no en vano se define como alguien *derrengado* («muy cansado» R.A.E.) y *vencido*.²⁷

La fantasía erótica del telespectador se basa en la sumisa aceptación de sus deseos por parte de la mujer-objeto. Por consiguiente, toda la ensoñación lasciva gira en torno a la complicidad de la figura femenina del anuncio, que invita al consumidor onanista a poseerla con unos gestos que sólo él es capaz de interpretar: «el seno dice sí / y la barbilla / de la doncella violada / dice sí» (vv. 27-30). No se trata, por consiguiente de una mera afirmación, sino de un «consentimiento o permiso», según la cuarta acepción que este adverbio contempla (R.A.E.). Los instantes previos al momento cumbre de este soñado amplexo se han sugerido con una pequeña serie de elementos bastante herméticos («Abotona la cera los canales lila» vv. 25-26)²⁸ que evocan lejanamente el contexto lascivo de algunos poemas surrealistas. Podría aducirse como una muestra afín el famoso texto del *Vals*, donde Vicente Aleixandre bosquejara los preliminares de la unión física con elementos sorprendentes y marcaba con el mismo adverbio la entrega de la figura femenina: «Pechos exuberantes en bandeja en los brazos, / dulces tartas caídas sobre los hombros llorosos, / una languidez que revierte, / un beso sorprendido en el instante que se hacía cabello de ángel, / un dulce ‘sí’ de cristal pintado de verde» (vv. 25-29). Entre los poetas renovadores de Barcelona, ya Carlos Barral había ponderado la «vivacísima sucesión de imágenes» que identificaba aquella composición surrealista de Aleixandre, donde progresivamente se avanza a mayor velocidad entre referencias «más teñidas de erotismo y de abandono» que nos «conducen al estallido final».²⁹ De hecho, el propio

Her primogenitus Iudae, nequam in conspectu Domini: et ab eo occisus est. Dixit ergo Iudas ad Onan filium suum: “Ingredere ad uxorem fratris tui, et sociare illi, ut suscites semen fratri tuo”. Illi sciens non sibi nasci filios, introiens ad uxorem fratris sui, semen fundebat in terram, ne liberi fratris nomine nascerentur. Et idcirco percussit eum Dominus, quod rem destestabilem faceret» (*Biblia Vulgata*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, p. 33).

- 27 Quizá no esté de más anotar la sugerencia latente de una isotopía en la que se engarzan la transgresión y lo vedado, el dolor y la culpa. Ese eje isotópico –quizá no tan velado– lo intuimos en voces como «las vírgenes *violadas*» (v. 7), «*se rompen* los músculos del placer» (v. 18), «*duele* en los ojos» (v. 21), «la doncella *violada*» (v. 29), «Onán cae *derrengado*» (v. 32), «Onán *vencido*» (v. 36), «piel *prohibida*» (v. 38). La violencia extrema se aplica imaginativamente a la figura femenina, pero también afecta al varón *voyeur* que se masturba. De hecho, no puede olvidarse que el participio *derrengado* designa, en primera instancia, a alguien ‘muy cansado’, pero remite contemporáneamente al verbo *derrengar* (< *derenicare*), que asume una violencia extrema por tratarse de «descaderar, lastimar gravemente el espinazo o los lomos de una persona o de un animal» (R.A.E.).
- 28 Vázquez Montalbán emplea fórmulas similares en contextos capaces de suscitar cierto asombro entre los lectores, a modo de imagen disruptiva: «sus ojos grandes / pero sucios los hemos visto luego / *abotonando* la penumbra de las cafeterías» (en el poema *¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?...¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!*); «Hay días en que tienes / toda la *carne* muy mal *abotonada* / y mis manos te cierran / el cuerpo descarado los ojos / con los que miras tu desnudo» (en la composición titulada *Desnudo*). Las citas se localizan en VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Memoria y deseo*, cit., pp. 136 y 229.
- 29 El poeta, memorialista y editor barcelonés publicó por vez primera el comentario a *El vals* en los *Papeles de Son Armadans* (1958). Tomo la cita de la nueva edición recogida en el volumen CARLOS BARRAL, *Diario de Metropolitano*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 299-300.

Vázquez Montalbán rindió un logrado homenaje poético al *Vals* de Alexandre en el poemario *Una educación sentimental*, incorporando fragmentos del provocativo texto de vanguardia en la composición titulada *Twist*, que aparece presidida por una dedicatoria al gran maestro de Wellingtonia.³⁰

Al modo de una composición en anillo, el apartado final del poema refleja algunos elementos de la sección inicial, sometiéndolos a determinados cambios: «entre celajes *lilas*» (v. 1) > «los canales *lila*» (v. 26), «circula el *aire* verdimuerto» (v. 2) > «el *aire* huele a coñac y a sexo» (v. 34), «los *caballos* galopan blancos» (vv. 3-4) > «los *caballos* desbocados» (v. 35), «las *vírgenes violadas* galopan» (v. 7) > «la *doncella violada* dice sí» (vv. 29-30). Finalmente, el lector asiste a un brusco descenso anticlimático, en el que el culmen de la ensoñación lasciva conduce hasta la realidad del mundo más prosaico, donde el cansancio del mirón se identifica con un término coloquial («derrengado» v. 32), donde la luna del crepúsculo ya no es pálida y bella, pues trae «cara de culo blanco» (v. 33). Tal es el choque de lo real cotidiano y el panorama sensual del universo publicitario: lo onírico preside el inicio de la composición, en tanto que lo irónico domina al final del poema. Aún conmovido por el *trompe-l'oeil* que se le propone, en un gesto definitivo «el *voyeur* acaba su masturbación lamiendo la pantalla fría del televisor, confirmando [así] la ausencia definitiva del objeto deseado».³¹

El anuncio televisivo subyuga a un tipo de espectador 'primario' que sucumbe ante la provocación lasciva del *spot*, desdibujando los límites entre la realidad y la ficción a través de una potente ensoñación erótica generada por la imagen publicitaria. La representación 'hiperreal' que permiten los medios audiovisuales trae consigo la ilusión de una proximidad máxima, creando una suerte de trampantojo. En esa interrelación con lo cotidiano se ha señalado cómo

La televisión surge como una continuación de la cotidianidad: como su síntesis. Con la misma vocación que las figuras de la pintura románica, añade una realidad nueva que, esta vez, consigue llegar más allá de lo que pretende: en la medida en que representa la dimensión pública de lo privado se hace más real que lo real [...]. Porque, efectivamente, ya no hay representación, sino presencia mágica de las imágenes y los sonidos. Se han roto todos los marcos de separación con la vida y, dentro de los límites cuadrangulares de la pequeña pantalla, ya no hay metáfora de la existencia sino prolongación de la misma, construyendo un *continuum* ininterrumpido en el que ha sido abolida cualquier jerarquía, cualquier articulación.³²

La evocación poética de un anuncio televisivo de *brandy* permite al autor reflexionar sobre algunos elementos polémicos en la sociedad contemporánea: la utilización de la imagen de la mujer como mero objeto erótico, la instrumentalización del deseo sexual como palanca para impulsar el consumo, la alienación de los televidentes perdidos en unas ensoñaciones eróticas que les condenan al onanismo...

³⁰ VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Memoria y deseo*, cit., pp. 61-62.

³¹ CARMELA FERRADÁNS, *La seducción de la mirada: Manuel Vázquez Montalbán y Ana Rossetti*, en «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», xxii (1997), pp. 19-31, en la p. 24.

³² FACUNDO TOMÁS, *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*, Madrid, Visor, 1998, pp. 290-291.

El comentario de *Terry me va* puede concluirse con una pequeña reflexión sobre algunas propuestas terminológicas que se han hecho desde los años noventa, definiendo este tipo de composiciones como *écfrasis postmodernas* o como *nuevas écfrasis*.³³ En verdad, si entendemos la voz *écfrasis* con el sentido de «transposición de arte» o «descripción literaria de una obra de arte visual», bajo ningún concepto podemos considerar el poema de Manuel Vázquez Montalbán dentro de tal categoría, ya que –por muy laxos que seamos– un simple *spot* televisivo no alcanza el rango ‘clásico’ de obra de arte, ni puede arrogarse tan alta calidad estética.³⁴ Quizá no sea inútil proponer una tipología textual concreta que pueda delimitarse mediante una designación directa. Considero, por tanto, que un marbete bastante apropiado para la misma podría ser el de *transposición intermedial*: el núcleo de dicho sintagma recogería la idea de trasvase o transferencia de un tipo de código o de un sistema semiótico complejo a otro, en tanto que el calificativo acotaría el campo específico en el que se produce dicho intercambio, vinculado la esfera de la alta literatura (poesía, novela, teatro) con los medios de comunicación de masas (cine, fotografía, televisión, prensa, publicidad, cómic, internet...). Desde el ámbito concreto que nos ocupa, definiríamos como *transposición intermedial* el conjunto de poemas postmodernos que plantean la descripción literaria de un documento visual generado por los medios de comunicación de masas.³⁵

2 ENTRE EL SALÓN DE BELLEZA Y EL ANTICONGELANTE: ANÍBAL NÚÑEZ

En el panorama renovador de la lírica de los años sesenta y setenta, la figura de Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-1987) ha sido injustamente relegada a un plano secundario du-

33 MARY MAKRISS, *Mass Media and the New Ekphrasis: Ana Rossetti's 'Chico Wrangler' and 'Calvin Klein underdrawers'*, en «Journal of Interdisciplinary Studies», 11 (1993), pp. 237-249; MARGARET H. PERSIN, *Getting the Picture. The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*, Lewisburg-London, Bucknell University Press-Associated University Presses, 1997.

34 LUIS BAGUÉ QUIJÉZ, *Introducción al concepto de écfrasis*, en *Metodologías comparatistas y Literatura comparada*, ed. por Pedro Aullón de Haro, Madrid, Dykinson, 2012, pp. 231-239. Sobre la fortuna crítica y repliegues semánticos de dicho tecnicismo a partir de los años 50, puede verse también JESÚS PONCE CÁRDENAS, *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014, pp. 13-18. Un enfoque abierto, en el que se atiende igualmente a la clásica «transposición de arte» –o *écfrasis*– y a la postmoderna «transposición intermedial», ofrecen los minuciosos análisis recogidos por Luis Bagué Quijéz en el ambicioso ensayo *La menina ante el espejo. Visita al Museo 3.0*, Madrid, Fórcola, 2016. Quisiera agradecer aquí al investigador y poeta alicantino que me haya permitido leer su monografía antes de su difusión impresa.

35 Por supuesto, la interrelación entre una fuente icónica o visual (el *spot* televisivo en este caso) y el texto surgido a partir de la evocación descriptiva de aquella puede incorporar matices muy complejos. En primera instancia, se ha de comprender que el poeta puede manipular deliberadamente las imágenes, alterándolas para conseguir un efecto dado o para transmitir un mensaje diverso. Contemplando todos los supuestos posibles, el escritor puede añadir, suprimir o modificar cualquier referente. Por ejemplo, en el poema de Vázquez Montalbán ha desaparecido la escena del ‘consumidor’ encorbatado y también ha quedado ‘fuera de plano’ la botella de alcohol. En verdad, el poeta barcelonés –como subraya Mercedes Blanco– pone el énfasis en «imaginar las fantasías [lascivas] que el anuncio provoca» y en la pintura degradada de «un supuesto don Nadie pegado a su televisor» hasta «revelar de modo sarcástico su carácter directa y brutalmente obsceno» así como «la alienación y miseria que de tal obscenidad brota». A la luz de esta constatación debemos anotar cómo la transposición intermedial no se ha de apreciar como una mera reproducción verbal y fidedigna de un documento visivo originado por los mass-media, sino que habitualmente implica alguna modificación y, en cierto modo, una interpretación personal.

rante mucho tiempo, aunque por fortuna hoy goce de un reconocimiento indiscutible por parte de los lectores y de la crítica.³⁶ Nuestra atención se centrará en dos textos bastante curiosos, recogidos en *Fábulas domésticas* (Barcelona, Ocnos, 1972), un ambicioso poemario presidido por la ironía, donde el autor sitúa el género antiguo del apólogo en escenarios cotidianos del mundo moderno.³⁷ La primera composición ofrece una corrosiva sátira del papel reservado a las mujeres en la sociedad de consumo, a través de una estampa ‘costumbrista’ titulada significativamente *Bella en el secador*:

Contemplas enfrascada
 las crecientes
 lunas de laca dior todavía frescas
 en la antesala previa
 al experto perihelio
 alrededor de tu cabello oh bella
 esfinge resolviendo los enigmas
 del *make-up* a través del azogue
 vía paris-marie-claire...

desodorada aplican
 a tu piel una escala
 de valores cosméticos de acuerdo
 con esa condición antaño impuesta
 a tu femineidad aunque no es óbice
 de que dejes caer de vez en cuando
 algún juicio ejemplar
 acerca de probables influencias
 del signo del zodíaco
 a la sazón, poniendo
 –impresos sin valor–
 así de manifiesto
 la ya reconocida paridad de derechos y devanas
 –“*ergo* también yo *sum*”–
 enredos familiares
 consultorios sentimentales, ay, pues aún precisas
 un aire desmayado que te afirme
 frágil en retaguardia
 (los últimos serán... las mujeres primero).³⁸

³⁶ Como introducción a la figura y a la poética del malogrado autor salmantino, puede verse el ambicioso ensayo de FERNANDO R. DE LA FLOR, *La vida dañada de Anibal Núñez*, Salamanca, Delirio, 2012.

³⁷ Sobre el contexto general de las referencias publicitarias en *Fábulas domésticas*, remito al estupendo análisis de ROSAMNA PARDELLAS VELAY, *Los poemas-anuncio: la publicidad*, en *El arte como obsesión. La obra poética de Anibal Núñez en el contexto de la poesía española de los años 70 y 80*, Madrid, Verbum, 2009, pp. 189-212.

³⁸ ANÍBAL NÚÑEZ, *Poesía reunida (1967-1987)*, Madrid, Calambur, 2015, pp. 92-93. Pueden verse asimismo las ediciones *Obra poética*, ed. por Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals, Madrid, Hiperión, 1995, p. 54 y ANÍBAL NÚÑEZ, *La luz en las palabras. Antología poética*, ed. por Vicente Vives, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 174-176.

Desde el punto de vista enunciativo, el poema destaca por su falta de articulación narrativa y por una apelación directa, continua a una destinataria intratextual inmersa en una situación específica: «contemplas» (v. 1), «enfrascada» (v. 1), «tu cabello» (v. 6), «tu piel» (v. 11), «tu femineidad» (v. 14), «dejes caer algún juicio» (vv. 15-16), «precisas un aire desmayado» (vv. 25-26), «te afirme» (v. 26). El título del poema proporciona, además, la clave del momento preciso evocado en los versos: la atractiva mujer a la que se dirige el mensaje se encuentra en un salón de belleza, ojeando revistas después de que le han hecho la manicura, mientras aguarda que se le seque su arreglada cabellera, al tiempo que elige el tipo de maquillaje que le van a aplicar.

El contexto evocado remite a una atmósfera propia de la sociedad de consumo, situándonos en un confortable ámbito cotidiano y burgués. La aparición de las marcas y de los extranjerismos sirve para conectar esta creación satírica con el campo de la publicidad como lenguaje. La «laca» de uñas de la marca francesa Christian «Dior» (v. 3), la paleta de maquillaje anglosajón designada genéricamente como «make-up» (v. 8), la revista de moda recién llegada de la capital gala *Marie Claire* (v. 9) hablan a los lectores de un «lujo» asequible. Dentro de ese recinto ‘femenino’ –retratado de manera lúdica y corrosiva en el texto anibaliano– reina la superficialidad, subrayada acaso por la cháchara intrascendente. La lectura del horóscopo en el surtido de revistas que tiene allí a su alcance promueve los comentarios de la clienta sobre las «probables influencias del signo del zodiaco» (vv. 17-18). Otra ocasión de esparcimiento viene dada por la lectura de la prensa del corazón, que le ofrece un sinfín de «enredos familiares» (v. 24) junto al amplio espectro de miserias humanas que recogen las páginas de los «consultorios sentimentales» (v. 25).

En el poema uno de los principales rasgos de humor descansa sobre el empleo de un lenguaje alto aplicado a una situación completamente trivial. La atractiva mujer que está recibiendo el tratamiento cosmético se revela como una «bella esfinge» sí (vv. 6-7), mas esta no descifra arcanos acertijos para salvar su vida, sino que se halla dubitante «resolviendo» los banales «enigmas del *make-up*» (vv. 7-8).³⁹ Por otro lado, la pátina arcaizante de la voz *azogue* (v. 8), referida al espejo del salón de belleza, también puede verse bajo esa perspectiva.⁴⁰ En la referida mezcla de registros donde se mezclan lo alto y lo bajo, puede notarse asimismo la aparición de un breve haz de isotopía, que remite a la amplia visión del cosmos y la interpretación del futuro: «crecientes lunas» (vv. 2-3), «perihelio» (v. 5), «signo del zodiaco» (v. 18). Especialmente llamativa se antoja la utilización de una voz técnica del campo de la astronomía en dicho contexto, ya que el *perihelio* designa el «punto en el que un planeta se halla más cerca del sol» (R.A.E.). Este quintaesenciado chiste parece digno de un juego de ingenio barroco, ya que el concepto de base en dicho término conllevaría la noción de un cuerpo esférico (el planeta) que se encuentra muy cercano a una fuente de calor (el astro rey). En el caso de que nuestra hipótesis sea acertada, la transformación metafórica de la situación sería tan hiperbólica

³⁹ Puede recordarse la identificación irónica de la mujer moderna en el fin-de-siglo con una «esfinge sin secreto», según la definición irónica de Oscar Wilde en el conocido relato breve *The Sphinx without Secret* (OSCAR WILDE, *The Sphinx without Secret*, en *The Compleat Works of Oscar Wilde*, New York, Harper & Row, 1989, pp. 215-218).

⁴⁰ El *azogue* designa directamente el ‘mercurio’. Bajo la voz *azogar* se acota la antigua técnica consistente en «cubrir con azogue algo, como se hace con los cristales para que sirvan de espejos» (R.A.E.).

como hilarante, ya que podría apuntar a la cabeza de la clienta (la esfera planetaria) en el instante de introducirse en el aparato secador, que la circunda y se halla muy cerca, como en el punto más próximo de una órbita estelar (el sol).

El entramado lúdico de *Bella en el secador* se sustenta asimismo en una eficaz mezcla de discursos, que o bien se dejan a propósito inacabados o se entrecruzan con otros, desvirtuándolos mediante una cómica mixtura. En primer lugar, notemos cómo la alusión a la igualdad de derechos entre hombres y mujeres se asocia («poniendo [...] de manifiesto la ya reconocida paridad de derechos» vv. 19-22) a algo tan poco serio como el horóscopo («dejes caer de vez en cuando algún juicio ejemplar acerca de posibles influencias del signo del zodiaco» vv. 15-18), insinuando casi la idea de que los influjos astrales que dominan a los humanos hacen que varones y féminas sean iguales. Otro rasgo de humor proviene de la cita parcial del más célebre aforismo cartesiano («cogito ergo sum»), aunque a la luz del contexto en el que aquel se engasta nos haría pensar que la «bella en el secador» existe no porque sea capaz de pensar por sí misma, sino porque es una ciudadana informada del mundo moderno, una mujer que está al tanto de los cotilleos más recientes («devanas –*ergo* también yo *sum*– enredos familiares» vv. 22-24).

Los dos versos finales podrían verse a la manera del antiguo *fulmen in clausula*, ya que en ellos Aníbal Núñez se refiere a la relegación de la mujer en la historia, vista como un sujeto «frágil» condenada a permanecer «en retaguardia» (v. 27). El *explicit* del poema funde con irreverencia dos elementos sorprendentes. De un lado evoca el inicio de una de las sentencias más conocidas del *Evangelio según San Mateo* (XX, 16): «Sic erunt novissimi primi, et primi novissimi. Multi enim sunt vocati, pauci vero electi» ('Así los últimos serán los primeros y los primeros, los últimos. Muchos en verdad son los llamados, mas pocos los elegidos').⁴¹ La frase parece quedar en suspenso, inacabada («los últimos serán...»), aunque a renglón seguido se encadene con otra cita parcial, igualmente descontextualizada. El inesperado final parece aludir así a una de las reglas no escritas de la ley del mar, aquella que dicta el código de conducta en caso de naufragio: «las mujeres [y los niños] primero».⁴² Este giro sorprendente permite al poeta rizar el rizo en su revelación de los condicionantes socio-culturales, ya que si bien antes había mencionado la tiranía de la hermosura artificial como una «condición antaño impuesta» a la «femineidad», ahora entendemos que se trata de un arma de doble filo, puesto que la belleza de ese ser «frágil» en la «retaguardia» acaba convirtiéndose en un útil instrumento de dominio: como soy hermosa y preciso ayuda, debo ir en primer lugar, haciendo así prevalecer mi condición femenina.

La moraleja de esta divertida *fábula doméstica* publicada en los primeros setenta, durante los estertores de la dictadura franquista, se ofrece de manera bastante clara. Con plena justificación, Vicente Vives ha evidenciado cómo el poema trata de hacer que las mujeres cobren conciencia del imperativo social que las somete, constriéndolas a desempeñar una simple función decorativa, como si se trataran de un mero ornamento, bello y vacío.⁴³

41 *Biblia Vulgata*, cit., p. 981.

42 Como me hace notar Pedro Conde Parrado, podría tratarse también de «una simple regla de cortesía, por ejemplo al traspasar una puerta, al sentarse a la mesa, al servir el vino, etc.». De hecho, ese gesto de etiqueta resulta cuestionado hoy día, ya que tales actos vienen «considerados rasgos ultramachistas» por algunos sectores del feminismo.

43 NÚÑEZ, *La luz en las palabras*, cit., p. 176, n. 42.

Si el primer poema de Aníbal Núñez nos ha situado ante la cuestión de la publicidad como lenguaje, la segunda composición nos guiará de nuevo hasta el campo de la transposición intermedial, ya que el texto se construye bajo la advocación visiva de una imagen publicitaria contemplada por la calle. Me refiero al texto *Oh, náyade...*:

Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía
buena reproducida
todo color tamaño
casi natural muslos
apetitosos anunciando
un producto, pongamos,
anticongelante, *verbi gratia*
gratia plena de ganas de comerte
poseerte en pleno escaparate

lo malo es que sabemos que nuestro atrevimiento
lo pagaría el seguro
y mucho peor saber que nuestro muerdo
no iba a encontrar una manzana viva
sino más bien sabor de cartón-piedra
y una falsa apariencia de relieve carnal
en la litografía
y acabamos comprando cualquier cosa
en desagravio, buenas tardes,
por nuestros malos pensamientos.⁴⁴

El poema tiene una fuente icónica clara, un referente visual de significado inequívoco: la reproducción en litografía –a tamaño casi real– de una voluptuosa figura femenina que probablemente se muestre algo ligera de ropa. Se trata de un anuncio de un «producto» cualquiera (v. 6), ya sea éste «anticongelante» (v. 7) u otro elemento disponible para el potencial mercado de clientes masculinos.

Podría identificarse en el texto una estructura en tres partes: los versos 1-9 refieren la visión del cartel publicitario y la consiguiente excitación de un locutor poético que contempla con arrobo dicha imagen; los versos 10-16 plantean el momento del desencanto, el choque entre la realidad y la ilusión fotográfica; los versos 17-19 sirven de engarce conclusivo.

El *incipit* presenta una *cumulatio* en la que los cuatro referentes mitológicos de la invocación («Oh náyade, nereida, ninfa, sirena») sitúan la imagen femenina en un plano alto, de signo clásico y paganizante. Ahora bien, sin solución de continuidad, desde ese registro elevado el poeta da un salto lúdico para zambullirse en los lodos del lenguaje coloquial, en la esfera de los piropos zafios y mal sonantes: «tía buena» (vv. 1-2). A continuación, el hablante posmoderno se detiene de manera reiterada en una serie de detalles técnicos referidos a la imagen publicitaria, expuesta para deleite visivo y tentación de los

44 NÚÑEZ, *Poesía reunida (1967-1987)*, cit., p. 120; *Obra poética*, cit., pp. 70-71 y *La luz en las palabras*, cit., pp. 194-195.

viandantes: la muchacha se exhibe a «todo color» (v. 3), a «tamaño casi natural» (vv. 3-4), con lograda «apariciencia de relieve carnal en la litografía» (vv. 14-15).

La impostación lasciva de *Oh, náyade...* puede percibirse desde el inicio mismo, a través del giro vulgar del sintagma «tía buena» (vv. 1-2). Esa clave libidinosa se reforzará una y otra vez, mediante el uso de voces y expresiones vinculadas al campo semántico de la alimentación: «muslos *apetitosos*» (vv. 4-5), «ganas de *comerte*» (v. 8), «nuestro *muerdo*» (v. 12), «una *manzana*» (v. 13). En esa misma línea, entre los versos octavo y noveno podríamos acaso identificar la figura de la epidiortosis a través de la yuxtaposición de sendos infinitivos («ganas de comerte / poseerte en pleno escaparate»), puesto que en la segunda acción referida sería posible apreciar el valor de un giro correctivo situado tras una metáfora atrevida.⁴⁵

El comportamiento del sujeto masculino que se excita ante la visión tentadora de una imagen publicitaria se dispone en el poema bajo sendos arquetipos, uno de signo clásico –ya aludido–, otro de raigambre bíblica. Al interpelar a la figura femenina como atractiva deidad de las aguas (náyade / nereida / ninfa / sirena), el locutor poético tiende a identificarse, tácitamente, con una pareja de figuras hiper-viriles cuyo única función en los relatos mitológicos era perseguir ninfas para gozar de ellas: los tritones en el mar, los sátiros en tierra. Los juegos alusivos que se distribuyen lúdicamente por la composición permiten intuir asimismo la presencia latente de un signo vetero-testamentario, aplicado al momento en el que el caminante no es capaz de contener sus impulsos y se abalanza sobre la litografía para besarla. El vulgarismo «muerdo» designa en el argot callejero el ‘beso con lengua’, aunque en los versos de Aníbal Núñez funciona realmente como una dilogía ingeniosa. La contigüidad de la voz coloquial «muerdo» (v. 12) y la presencia simbólica de la «manzana» (v. 13) elevan la cómica escenita urbana –que tiene lugar tan solo en la imaginación calenturienta del locutor– al rango bíblico de la tentación de Adán, la caída del humano linaje y la entrada del pecado original en el mundo a instancias de la desnuda Eva. No deja de ser llamativo que a través del engaste de locuciones latinas (*verbi gratia / gratia plena*) el poeta ofrece de soslayo el contraste simbólico entre la figura pecaminosa de Eva y la estampa cómico-alusiva de la Virgen María, ya que encadena en los versos 6-7 un giro cristalizado que indica la cita de un ejemplo concreto (*verbi gratia*) con una tesela procedente de la salutación del arcángel Gabriel a María, lo que dará lugar precisamente al inicio de la oración del *Angelus* (*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum...*).⁴⁶

En el caso de esta otra *fábula doméstica*, la moral de la historia parece bastante obvia: el ciudadano medio, sumiso comprador, adquirirá el producto para limpiar su mala conciencia, con la intención de hacerse perdonar pecuniariamente los pensamientos impuros promovidos por la imagen sensual de la litografía. El consumidor se redime socialmente por medio de una transacción: la compra actúa de alguna manera como sublimación de

45 El acto de «comer» equivale, pues, metafóricamente a la ‘cópula’. La imagen es habitual en varias literaturas románicas, como prueban los numerosos ejemplos recogidos por Walter Boggione y Giovanni Casalegno en el *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milano, TEA, 1999, pp. 19-20.

46 No debe descartarse, como me señala Pedro Conde Parrado, que opere aquí también «el probable, y muy impío, juego con el (*divinum*) *Verbum*, que es lo que ha podido traer a la mente del poeta la asociación con la Virgen».

los vitandos instintos carnales primarios y como mecanismo para la absolución. La imagen sensual de una mujer «anunciando un producto» industrial como el «anticongelante»⁴⁷ (vv. 5-7) permite al poeta salmantino indagar sobre los cauces que entremezclan *sexo y publicidad*. A través de una ‘historieta’ de profunda carga irónica Aníbal Núñez habla de la servil instrumentalización del cuerpo femenino como objeto de deseo, como reclamo infalible para estimular el consumo entre los varones. En este tipo de poema, a través del filtro corrosivo de la ironía, vemos cómo «las dos características fundamentales del estereotipo femenino en los anuncios publicitarios son, por una parte, la constante acentuación de su dimensión erótica y sexual y, por otra, su sistemática subordinación al hombre. De ese modo la publicidad cumple un doble cometido: la reproducción de la ideología dominante y el refuerzo de esa misma ideología».⁴⁸

3 ESENCIA DE MARFIL: MARÍA VICTORIA ATENCIA

A través de un pequeño texto lírico de María Victoria Atencia (Málaga, 1931), pasaremos ahora de la ironía que caracterizaba las imágenes sensuales pergeñadas por Vázquez Montalbán o Aníbal Núñez a la elegancia del refinado mundo de la alta perfumería francesa. El epigrama titulado *Ivoire, de Balmain* se refiere desde su propio título a un aroma floral creado por el estilista Pierre Balmain en 1979 (*Ivoire. Balmain. Eau de toilette*). En torno al nombre de una de las fragancias más vendidas por toda Europa durante los años 80 discurren los versos siguientes, publicados en el volumen *Paulina o el libro de las aguas* (1984):

Dices su nombre y dices el aliento
de una antigua madera de pronto recobrada,
y te queda en la boca un sabor de espesura:
como una majestad que tú misma exhalases,
cautiva y bella, mientras lo pronuncias,
ungiendo el haz del agua entre dos islas
que distancia el amor y el olvido entumece.⁴⁹

47 Conuerdo con las finas apreciaciones de Pedro Conde Parrado, que estima «que la elección de este producto es solo aparentemente casual». En efecto, «ese nombre remite al mundo de las tiendas de recambios y productos para automóviles y al de los talleres (que muchas veces funcionaban, y funcionan, también de lo primero). Como es notorio, en esos establecimientos (territorio por entonces poblado casi únicamente por varones) no podía (ni puede aún hoy) faltar el póster de la chica despampanante anunciando desde bujías hasta neumáticos. Recuérdese, si no, el célebre calendario Pirelli. No deja de tener su miga que lo que se anuncia en el supuesto ‘affiche’ recurriendo a la belleza femenina sea precisamente «anticongelante»: algo que impide que algo se congele, o sea, que pierda su calor (incluso su fuego); el calor y el fuego que infunde la visión de la turgente náyade».

48 JOAN ESTRUCH y col., *El paper de la dona a la publicitat: la manipulació d’una imatge*, en «Papers. Revista de Sociologia», x (1978), pp. 95-113, en la p. 95. Sobre la codificación de los tipos de mujer, puede verse asimismo GIANCARLO MARMORI, *Iconografía femenina y publicidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977. Para el caso específico de los medios audiovisuales y la instrumentalización erótica, remito nuevamente a FONTALVA PLATERO, *Breves notas sobre el erotismo en la publicidad de TV*, cit.

49 Leo el texto de la reciente antología: MARÍA VICTORIA ATENCIA, *El fruto de mi voz*, ed. por Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Patrimonio Nacional-Universidad de Salamanca, 2014, p. 112. También Clara Janés ha recogido el poema en el volumen: MARÍA VICTORIA ATENCIA, *Las iluminaciones. Antología y*

En esta combinación libre de tres endecasílabos blancos (vv. 1, 5, 6) y cuatro alejandrinos (vv. 2-4 y 7) sin rima, el mero acto de nombrar convoca todas las esencias del perfume y las sugerencias más arcanas del precioso material.⁵⁰ La potencia onomasiológica de la voz francesa *Ivoire* induce en la locutora poética un abanico de sensaciones físicas, donde significativamente se prescinde de los sentidos superiores (la vista y el oído) para centrarse en los restantes sentidos corporales: el gusto («en la boca un sabor de espesura» v. 3), el tacto («ungiendo el haz del agua» v. 6, «el olvido entumece» v. 7) y, como es lógico, presidiendo todo, el olfato («el aliento de una antigua madera» vv. 1-2, «una majestad que tú misma exhalases» v. 4).

Entendiendo que el nombre recoge la esencia y revela el origen distante, la poetisa despliega imágenes de la naturaleza («antigua madera» v. 2, «espesura» v. 3, «agua entre dos islas» v. 6) que paulatinamente desvelan la procedencia remota y exótica del *marfil vegetal*, designado asimismo como *nuez de marfil* o *tagua*. El epigrama alude así a la dura y blanca semilla de la palma americana (*Phytelephas Aequatorialis* / *Phytelephas macrocarpa*), que se recoge en las húmedas selvas tropicales de las zonas cálidas del Pacífico, principalmente en el entorno de Ecuador, Colombia y Panamá.

Si pasamos del objeto lujoso y sensual al campo de la enunciación, podemos anotar cómo la locutora femenina que anhela perfumarse con la preciosa esencia de *Ivoire* parece identificarse con un arquetipo cultural muy marcado, ya que a ella se refiere la «majestad», su condición de «cautiva y bella» así como la «distancia» referida al «amor». Esas tenues pinceladas –ofrecidas como al desgaire– nos sitúan ante el perfil de una figura regia o principesca que aguarda la llegada de un amor que la libere de algún modo y también le satisfaga. Entre los numerosos paralelos que podrían aducirse resulta inevitable el recuerdo imborrable de *Sonatina*, donde también Darío pintaba a la princesa «presa en sus oros», «presa en sus tules» como una «visión adorada de oro, rosa y marfil» mientras aguarda al «feliz caballero» que acude a «encender» sus «labios» con un «beso de amor».⁵¹

Desde el punto de vista pragmático, creo que en el epigrama *Ivoire, de Balmain* la escritora malagueña consigue establecer con éxito un sutil juego de indeterminación enunciativa, ya que las formas verbales y pronominales («dices», «dices», «te queda», «tú misma», «pronuncias») parecen apuntar –en primera instancia– hacia un *tú autorreflexivo*, al modo de una imagen reflejada en el espejo, artificio que permite el diálogo consigo misma en el interior de los versos. Ahora bien consideramos igualmente lícita la interpretación que señala hacia un *tú indeterminado femenino*, que englobaría a todas las posibles

poemas inéditos, ed. y pról. por Clara Janés, Madrid, Editorial Salto de Página, 2014, p. 112.

⁵⁰ Como subraya María Luisa Díaz Arroyo, en el caso específico de la publicidad de fragancias «con frecuencia el encabezado publicitario se verá reducido al mero nombre del perfume, capaz por sí mismo de despertar la ensoñación en el receptor. Efectivamente, la seducción no se caracteriza por la profusión de palabras, sino por el poder de evocación de unos términos cuidadosamente elegidos que rememoren en el potencial portador los matices encapsulados en la alquimia del perfume. Esta magia evocadora no solo espera embriagar al consumidor, sino también a las personas que le rodean para que identifiquen la personalidad del aroma con la suya». Tomo la cita de MARÍA LUISA DÍAZ ARROYO, *El sexo de los perfumes en la publicidad*, en *Género y sexo en el discurso artístico*, ed. por José Luis Caramés y Santiago González, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994, pp. 245-256, en la p. 250.

⁵¹ RUBÉN DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas*, ed. por Ignacio M. Zuleta, Madrid, Castalia, 2003, pp. 97-98.

lectoras que experimenten las mismas sensaciones ante la exquisita fragancia. Esa ambivalencia pragmática justifica que la experiencia personal se puede fundir simbólicamente con una experiencia colectiva.⁵²

4 EL VARÓN, ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO: ANA ROSSETTI

El vendaval innovador de los años 80 tuvo en los textos de Ana Rossetti (San Fernando, 1950) una de sus voces más representativas.⁵³ Al igual que hicieran los autores precedentes, la poetisa gaditana fijaría en varias ocasiones su mirada lúdica en el entorno de las imágenes publicitarias, para dar cuenta con sus versos de la sensualidad inherente a las mismas. Frente a los textos de Vázquez Montalbán y Aníbal Núñez estudiados, en los que un sujeto masculino relata su excitación ante la imagen voluptuosa de una amazona rubia o de una muchacha de «muslos apetitosos», por medio de la transposición intermedial Ana Rossetti refiere con alada gracia las sensaciones, las pulsiones de una ‘espectadora’ femenina que se extasia sensualmente ante la visión de carteles publicitarios donde se muestra la figura de varones atractivos. Un estudio pionero de José Romera Castillo situaba la escritura de Rossetti como ejemplo principal de una lírica femenina actual que exalta con naturalidad «una intensa veta erótica» donde «lo fálico adquiere una destacada presencia».⁵⁴ Tal como apreciara Margaret H. Persin: «the focus of Ana Rossetti’s gaze –her (re)vision of culturally pervasive male icons– also falls upon the world of popular culture, as embodied in the discourse of commercial advertising. As several critics have already noted, Rossetti utilizes this particular *language* and thus [...] challenges old notions of what is ‘proper’ for literature».⁵⁵

Un famoso poema, *Chico Wrangler*, se concibe como una transposición intermedial inspirada por una valla publicitaria:

Dulce corazón mío, de súbito asaltado.
 Todo por adorar más de lo permisible.
 Todo porque un cigarro se asienta en una boca
 y en tus jugosas sedas se humedece.
 Porque una camiseta incitante señala,

⁵² ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA, *Tú autorreflexivo*, en *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco Libros, 2005, pp. 255-263.

⁵³ Como ha señalado la crítica, la escritora gaditana ha hecho del erotismo, el pastiche, los motivos florales y la revisión irónica de los códigos neo-barrocos una de sus principales señas de identidad. Sobre los temas eróticos en su escritura, cabe remitir a JILL ROBBINS, *Seduction, Simulation, Transgression and Taboo: Eroticism in the Work of Ana Rossetti*, en «Hispanofilia», CXXVIII (2000), pp. 49-65. Por otro lado, un sugestivo análisis de los procedimientos metafóricos del eros en la poesía de Rossetti ofrece Ana Sofía Pérez Bustamante Mourier en *Ana Rossetti, cronista del paraíso* (‘Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes’), en *Comentarios de textos. Poetas del siglo XX*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 7-36. Como reflexión conjunta en torno a la obra de la escritora son de imprescindible consulta los trabajos reunidos por José Jurado Morales en el volumen colectivo *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, a cura di José Jurado Morales, Madrid, Visor, 2013. Entre ellos cabe destacar la ambiciosa panorámica trazada por MARINA BIANCHI, *La poética independiente de Ana Rossetti*, en *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. por José Jurado Morales, Madrid, Visor, 2013, pp. 25-67.

⁵⁴ JOSÉ ROMERA CASTILLO, *Un Eros literario: el Eros fálico en la poesía española actual*, en *Eros literario. Actas del Coloquio*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 365-377, en las pp. 368-369.

⁵⁵ PERSIN, *Getting the Picture*, cit., p. 169.

de su pecho, el escudo durísimo,
y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale.
Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas,
dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan.
Se separan.⁵⁶

Tal como señalara Andrew P. Debicki, los dos versos iniciales podrían integrarse en un «poema sentimental, recordando el lenguaje emotivo que habría empleado un poeta cliché».⁵⁷ En efecto, la alocución directa a la sede metafórica de los sentimientos y el empleo de imágenes tradicionales, propias del *bellum amoris* («asaltado») y de la antigua *religio amoris* («adorar») conforman una obertura de carácter morigerado que se verá abruptamente cortada. El apóstrofe inicial sitúa de alguna manera el poema en una estela cancioneril o petrarquista, donde era «habitual el diálogo con el corazón, la razón, la esperanza o el sentimiento amoroso, ofreciendo así un espacio de interiorización que [habría de marcar a fuego] la poesía amorosa subsiguiente».⁵⁸ Por otro lado, tampoco debería descartarse un posible guiño intertextual tomado del lenguaje sacro del catolicismo, uno de los aspectos más recurrentes en la escritura de Rossetti, en la que vemos habitualmente trasponerse elementos del plano religioso al plano sensual. Baste pensar en una conocida jaculatoria al Sagrado Corazón de Jesús: «Dulce corazón de mi Jesús, haz que te ame siempre más y más» / «Dolce cuor del mio Gesù, fa ch'io t'ami sempre più».⁵⁹

En el epigrama, los dos versos iniciales parecen apuntar hacia un terreno que parece propio de la cursilería post-romántica, aunque sólo se trata de una falsa apariencia, ya que de allí se dará un rápido salto hacia la expresión abierta de la atracción erótica. La evidencia del mensaje del texto ha hecho que los críticos que se han ocupado del mismo enfatizen «el deseo evidente de la hablante», «the speaker's own sexual awakening».⁶⁰

Al igual que apreciaremos más tarde en *Calvin Klein underwear*, la apoteosis sensual de *Chico Wrangler* se erige sobre una estructura reiterativa tan simple como eficaz, basada en el encadenamiento anafórico de una secuencia alternante: «Todo por adorar» (v. 2), «Todo porque un cigarro se asienta» (v. 3), «[Todo] porque una camiseta incitante señala» (v. 5), «Todo porque unas piernas [...] se separan» (vv. 8-10). El atractivo del modelo que posa para esta imagen publicitaria se evoca según el recorrido visual que plantea la curiosidad lasciva de una locutora, que se fija sucesivamente en la «boca» (v. 3) y en las «jugosas sedas» de los labios que sostienen el cigarrillo (v. 4), en el musculoso «pecho» ceñido por una «camiseta» ajustada de manga muy corta (vv. 5-6), en los bíceps del «vigoroso brazo» (v. 7) y en las «perfectas piernas» (v. 8) que ante ella «se separan» (v. 10). El epigrama postmoderno insiste en la idea de que el cuerpo atlético aparece velado por

56 ROSSETTI, *Indicios vehementes*, cit., p. 128.

57 ANDREW P. DEBICKI, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la Modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997, p. 298.

58 ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco Libros, 2005, p. 226.

59 El comienzo de esta transposición intermedial puede ponerse en paralelo con el comienzo de otro poema de la autora, donde se aprecia un uso afín del apóstrofe inicial: «Navío desvelado, corazón mío, / que atraviesas la anchura de la desolación [...]». Leo de la antología recogida en el volumen ANA ROSSETTI, *Poética y Poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2007, p. 63.

60 DEBICKI, *Historia de la poesía española del siglo XX*, cit., p. 298; PERSIN, *Getting the Picture*, cit., p. 173.

la vestimenta, pero al mismo tiempo el carácter ceñido de la ropa («camiseta *incitante*», «*mínima* manga», «*ceñido* pantalón») sirve para revelar y acentuar la fascinación viril del objeto de deseo.

En la órbita de la publicidad aprehendida como objeto visual, podemos situar asimismo el poema titulado *Calvin Klein, underdrawers* (imagen 7). El interés de esta transposición intermedial no se limita al brillante ejercicio de codificación metafórica del eros planteado por un sujeto femenino, sino que adquiere una dimensión mayor al encarnarse en un curioso ejercicio de hibridismo inter-artístico. Ha relatado este segundo experimento creativo la propia poetisa:

El caso del poema a los calzoncillos *Calvin Klein* llega al punto de convertirse la escritura en dibujo. Tiene que ver también con la manera en la que el poema fue concebido. Me habían pedido un poema manuscrito para una exposición. Yo dije que no. Tengo bastante con el psicoanálisis que he sufrido por cada palabra escrita en letras de molde como para encima someterme al dictamen de los grafólogos, pero además no tenía nada inédito. Sin embargo, a veces es suficiente con una propuesta, por muy ambigua que sea, para ponerme en el disparadero. Sucedió entonces que cayó en mis manos el *Interview* de Andy Warhol con el conocidísimo anuncio de calzoncillos. No tuve más que hacer una fotocopia en color y tratar el anuncio como un publivia. El poema se convirtió en graffiti rodeando el motivo principal: el calzoncillo blanco de algodón. Como se verá, hay tantas poéticas como asuntos, pues cada cual requiere un tratamiento distinto.⁶¹

La exposición en el Círculo de Bellas Artes de un conjunto de autógrafos de poetas contemporáneos hizo que la escritora gaditana copiara sobre la fotografía publicitaria de Calvin Klein los versos, erigiéndolos así en una suerte de «graffiti» y adquiriendo la «escritura» el matiz visivo de un «dibujo». El dispositivo de presentación llega, pues, a convertirse en un *collage* postmoderno y en un *poema visual*.

Por otro lado, no deja de resultar significativo el hecho de que la inspiración provenga, precisamente, de un anuncio recogido en la revista que impulsara el gurú neoyorquino del Pop Art. El juguetón epigrama reza así:

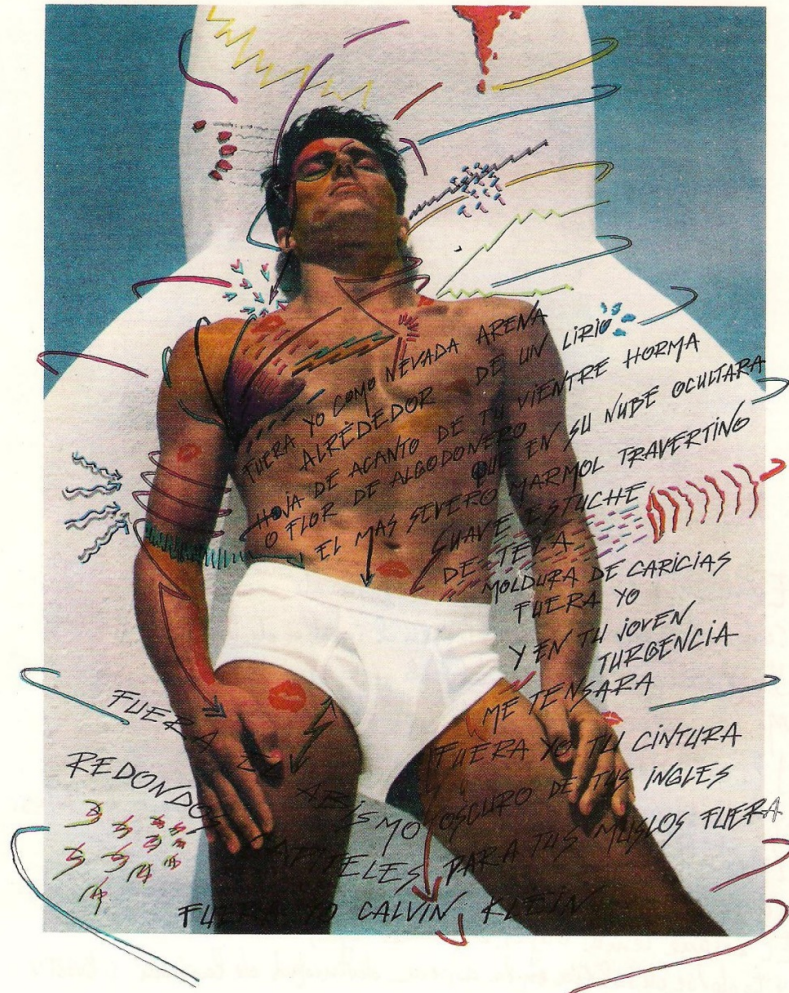
Fuera yo como nevada arena
 alrededor de un lirio,
 hoja de acanto, de tu vientre horma,
 o flor de algodouero que en su nube ocultara
 el más severo mármol travertino.
 Suave estuche de tela, moldura de caricias
 fuera yo y en tu joven turgencia
 me tensara.
 Fuera yo tu cintura,
 fuera el abismo oscuro de tus ingles,
 redondos capiteles para tus muslos fuera.
 Fuera yo Calvin Klein.⁶²

61 ROSSETTI, *Poética y Poesía*, cit., p. 32.

62 *Poemas autógrafos*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1987, p. 87; ANA ROSSETTI, *Yesterday*, Madrid, Torresmozas, 1988, p. 198. Toda vez que en el autógrafo no figura ningún signo de puntuación en el verso final, me atengo a dicho testimonio, en lugar de la variante impresa «Fuera yo, Calvin Klein», que plantea una problemática distinta.

ANA ROSSETTI

87



Calvin Klein Underwear

ANA ROSSETTI
MADRID 95

Imagen 7: Autógrafo del poema *Calvin Klein Underwear*, exhibido en la exposición *Poesías autógrafas* del Círculo de Bellas Artes de Madrid

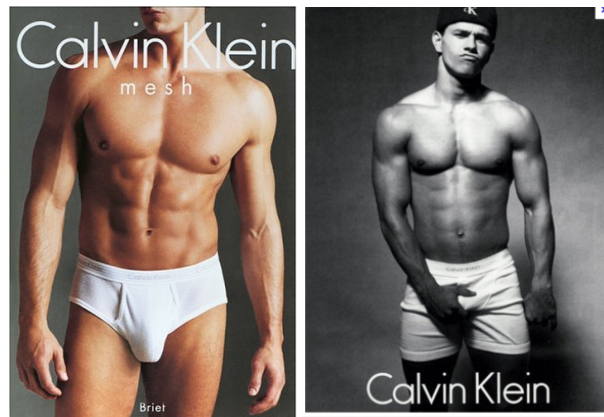


Imagen 8: Campañas publicitarias de ropa interior masculina diseñada por Calvin Klein.

El texto de la autora gaditana entabla un sugestivo diálogo con una fuente icónica: una fotografía de una campaña publicitaria de Calvin Klein para prendas de ropa interior masculina.⁶³ Como es bien sabido, el estilista norteamericano supo jugar comercialmente con la atención mediática desde finales de los años setenta, a través del escándalo suscitado entre los medios más puritanos. La estrategia más eficaz –entonces y ahora– no es otra que la exhibición de una imagen lasciva, ya que ante un tipo de público medio-conservador ejerce como ‘elemento perturbador’ el inequívoco atractivo físico (de modelos masculinos y femeninos) que posan en actitudes provocativamente sexuales.

Para ilustrar cuál es el inter-texto visual del poema de Rossetti se han seleccionado dos de las múltiples imágenes que desde finales de los años setenta lanzara un diseñador de moda que supo construir parte de su imperio textil gracias a la venta masiva de ceñidas prendas interiores masculinas de algodón blanco.⁶⁴ Las fotografías pueden servir de correlato icónico al poema, ya que plantea varios detalles significativos: en la primera destaca la ausencia de rostro (lo que en cierta manera ‘reifica’ al joven modelo) y la desnudez casi total del cuerpo escultórico (que luce como única vestidura mínima la ropa interior); en la segunda la actitud desafiante y chulesca del actor y cantante Mark Wahlberg, que reta a las posibles espectadoras con gesto satisfecho.

El diseño retórico de este epigrama posmoderno se sustenta en una enunciación muy sencilla, marcada a fuego por el uso de la escansión anafórica: «Fuera yo» (v. 1), «fuera

63 MAKRISS, *Mass Media and the New Ekphrasis: Ana Rossetti's 'Chico Wrangler' and 'Calvin Klein underdrawers'*, cit.

64 Los nombres de marcas asumen igualmente gran importancia en un poema de Pablo Jauralde titulado *En la calle Serrano*, donde la ensoñación erótica de un locutor masculino se construye asimismo sobre la evocación de las prendas de una firma de lencería de lujo: «Me deslumbraron los escaparates / al pasar por la calle de Serrano: / Mallorca, Loewe, Purificación... / Te he vestido con ropa de La Perla, / lentamente, ajustando cada pieza / al diminuto hueco que descubre / la tirita de encaje rojo y negro / del maniquí; la gente mientras pasa. / Y se ha quedado el aire suspendido / a esperar cuál será tu movimiento / para dejar mis ojos reposados / cuando rasgue la seda y los encajes. / Orillas de tu piel quedan mis manos / inventando el perfil que dan los sueños» (PABLO JAURALDE, *China destruida (y otras flautas dulces y traveseras)*, Madrid, Calambur, 2012, p. 305).

yo» (v. 7), «fuera yo» (v. 9), «fuera» (v. 10), «fuera» (v. 11), «fuera yo» (v. 12). Como si de una letanía se tratara, la repetición obsesiva del mismo giro desiderativo posibilita a la escritora encadenar una serie de anheladas metamorfosis que le permitirían estar siempre abrazando, suave y tenazmente, al varón atractivo. Por supuesto, el guiño a la tradición del requiebro amoroso es bastante obvio, ya que desde el Renacimiento encontramos vestigios literarios de ese mismo deseo de transformarse en un objeto de uso cotidiano que utilice el ser amado o que esté siempre en contacto físico con aquel. A modo de prueba permítaseme evocar ahora la expresión popular que Carmento dirigiera a la moza de sus amores en la *Comedia vidriana* (de hacia 1535): «¡Ojalá fuera yo paño / porque tú me enjabonaras!». ⁶⁵

En un interesante comentario, Carmela Ferradáns ha indicado cómo este poema erótico «se construye a través del juego de dos metáforas extendidas cuyo plano real, la ropa interior y lo que esta envuelve, nunca se nombra directamente sino que se sugiere contraponiendo elementos maleables, blandos (arena, flor de algodón, nube), con otros elementos duros, rígidos (mármol travertino, hoja de acanto, capiteles)». ⁶⁶ Por mi parte, considero que en la dilucidación de las imágenes del epigrama la interpretación puede y debe ir más allá.

Una vez entendido el alcance global de los versos (desde el plano denotativo la locutora poética anhela convertirse en una blanquísima prenda de ropa interior para ceñirse voluptuosamente a la anatomía del joven modelo publicitario que desea), resulta obligado acotar la forma y función de cada una de las imágenes que integran la serie. En ese contexto la primera equivalencia metafórica que se plantea resulta muy clara, ya que por «nevada arena» debemos entender el albo calzoncillo, en tanto que el «lirio» vendría a designar el miembro viril del modelo. ⁶⁷ Las querencias neo-barrocas de Rossetti se traslucen desde el arranque mismo del poema, ya que en el significado superficial podría verse el sintagma «nevada arena» como una suerte de oxímoron, puesto que el epíteto parecería apuntar hacia un elemento semánticamente relacionado con un frío riguroso (la *nieve*), en tanto que el núcleo nominal del sintagma hacia una calor extremo, propio de una playa o de un desierto (la *arena*). Sin embargo, lejos de plantearse como una llamativa *coincidentia oppositorum*, intuimos que la poetisa gaditana con la *iunctura* ‘nevada arena’ no hace aquí sino apelar a la memoria poética de aquellos lectores familiarizados con la tradición lírica andaluza, donde brilla como pocos el ejemplo de Luis de Góngora. Tal como recordara Dámaso Alonso en un artículo de mayo de 1927, en la obra del maestro barroco *nieve* designará «todo lo que coincida» en radiante «blancura»: «si se habla de *nieve hilada*, habrá que entender manteles de blanco lino; si de *volante nieve*, el poeta ha querido designar la blanca pluma de un ave; si de *nieve de colores mil vestida*, se trata de los miembros de unas serranas cubiertos por sus coloreadas ropas; si de los *fragantes*

65 JAIME DE HUETE, *Comedia vidriana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, p. 193.

66 FERRADÁNS, *De seducción, perfume y ropa interior: poesía y publicidad en la España contemporánea*, cit., p. 109. En la reflexión de esta investigadora sorprende un tanto que la hoja de acanto se identifique como un elemento duro o rígido. Quizá la explicación (que no se da) radique en su vínculo con el capitel corintio.

67 Sobre algunos paralelos del epigrama con la estética secentista ha disertado CARMELA FERRADÁNS, *La (re)velación del significante: erótica textual y retórica barroca en ‘Calvin Klein, underdrawers’ de Ana Rossetti*, en «Monographic Review», VI (1990), pp. 183-191.

copos que sobre el suelo ha nevado Mayo, se ha designado así a los lirios blancos crecidos con la primavera». ⁶⁸ En buena lógica, el participio *nevado-a* se referirá en la dicción gongorina a todo cuanto muestre una albura excelsa: *nevadas plumas, nevada huella, pájaro nevado, nevados cisnes...* ⁶⁹ A zaga de tales *iuncturae* barrocas, creo que la poetisa consigue evitar la epítesis trivializada «blanca arena» a través del sema hiperbólico inserto en *nevada arena*. Además, como me hace notar generosamente Mercedes Blanco, «la asociación» semántica con el cubrimiento puede conectarse al concepto de «montes o rocas envueltos en un manto de nieve, o sea, la protuberancia escondida bajo la blancura impecable o absoluta del calzoncillo». Por cuanto atañe a la segunda equivalencia metafórica, en un conocido estudio de Pérez Bustamante se recoge la inclinación de Rosetti por la asociación metafórica del falo con toda una amplia variedad de largas y estilizadas flores: tulipán, nardo, gladiolo... ⁷⁰ En esa serie debe inscribirse ahora el «lirio de arena» o *Pancratium maritimum*, conocido asimismo popularmente como ‘nardo marítimo’, cuyas flores grandiosas y llamativas son pediceladas y destacan por sus considerables dimensiones, ya que a menudo alcanzan hasta quince centímetros de longitud. ⁷¹

La serie metafórica sigue discurriendo por predios florales, ya que al modo de una planta que presenta unidas sus diversas partes debemos considerar que el sujeto femenino de la enunciación anhela convertirse en «hoja de acanto», mientras que –por omisión– correspondería al sexo del modelo deseado la estilizada figura de la blanca «flor de acanto». Creo que la elección de tal elemento tampoco resulta baladí, pues no puede ser casual que esa misma imagen aparezca en el pasaje de mayor tensión erótica en el epitalamio de la *Soledad primera*, referido precisamente al amplexo de los recién casados (vv. 801-804): «mudos coronen otros [Amorcillos] por su turno / el dulce lecho conyugal, en cuanto / lasciva abeja al virginal *acanto* / néctar le chupa hibleo». ⁷² La misma troquelación de inequívoca lectura sensual aparecía en otro poeta barroco de cuarto rango, Sebastián de Gadea, desde el marco sensual de otro himeneo: «Asista generoso / Talasio, el diestro pie vestido, en tanto / que el *virginal acanto* / liba afecto lascivo». ⁷³ De hecho

68 DÁMASO ALONSO, *Claridad y belleza en las Soledades*, en *Obras completas*, Madrid, Greda, 1978, vol. v, pp. 293-317, en las pp. 299-300. Puede leerse asimismo como prólogo de LUIS DE GÓNGORA, *Soledades*, Madrid, Alianza, 1982, p. 17.

69 JAVIER NÚÑEZ CÁCERES, *Concordancias lexicográficas de la obra poética de don Luis de Góngora*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1994, p. 312.

70 PÉREZ BUSTAMANTE MOURIER, *Ana Rossetti, cronista del paraíso* ('Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes'), cit., p. 15. Véanse igualmente los análisis de AMELINA CORREA RAMÓN, «Indicios vehementes y Devocionario»: el erotismo de la imagen floral en la poesía de Ana Rossetti, en «Angélica. Revista de Literatura», VII (1995-1996), pp. 215-232 y la versión ampliada «Alta flor tuya erguida en los oscuros parques». *Mundo vegetal y sensualidad en los primeros poemarios de Ana Rossetti*, en *Un título para Eros. Erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*, ed. por Remedios Sánchez García, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 267-290.

71 Con necesaria precisión, Mercedes Blanco pone en paralelo esta imaginería floral y postmoderna con las series fotográficas de falos y flores de Robert Mapplethorpe, que implícitamente evocan las equivalencias entre ambos elementos.

72 LUIS DE GÓNGORA, *Soledades*, ed. por Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 361. Sobre la simbología erótica de la flor, véase JESÚS PONCE CÁRDENAS, *Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea*, en «eHumanista», XV (2010), pp. 176-208 (en especial, pp. 198-204).

73 Una edición moderna del poema encomiástico ofrece INMACULADA OSUNA, *Recepción y creación poética: el ms. 90-VI-9 de la Fundación Bartolomé March y la poesía en Granada a finales del siglo XVII*, en

en la propia tradición lírica andaluza de la segunda mitad del siglo XX, tan bien conocida por Rossetti, la poetisa malagueña María Victoria Atencia ya había compuesto un *Soneto del acanto* en el que pueden apreciarse leves pinceladas lascivas.⁷⁴

La transposición intermedial que analizamos muestra un claro predominio de las sensaciones táctiles, que se revelan a través de un sugestivo haz de isotopía en el que se entretajan voces del tenor de «horma» (v. 3), «algodonero» (v. 4), «mármol» (v. 5), «suave» (v. 6), «estuche de tela» (v. 6), «moldura» (v. 6), «caricias» (v. 6), «turgencia» (v. 7), «tensara» (v. 8), «capiteles» (v. 11). Mediante esa red de signos parece insinuarse una contraposición entre la dureza de una columna de mármol (en clara alusión al pene) y la suavidad de la blanca ropa interior que veda la visión directa del mismo. Quizá sea lícito recordar en este punto la posible vinculación con metáforas bien conocidas del campo erótico. Desde el mundo grecolatino puede evocarse el testimonio del epigrama VI, 49 de Marcial. El inicio de esta composición romana, dedicada significativamente a Príapo, reza así: «Non sum de fragili dolatus ulmo, / nec quae stat rigida supina vena / de ligno mihi quolibet columna est, / sed viva generata de cupressu» ('No he sido tallado en olmo quebradizo, ni la columna que se empina hacia arriba con rígida vena es de una madera cualquiera, sino que ha nacido de vivo ciprés').⁷⁵ El miembro descomunal de esta divinidad menor se contempla aquí bajo la imagen de una 'columna' lúnea tan inmensa como resistente. Entre los ochenta textos que integran la colección de los *Carmina Priapea* igualmente hallamos la metáfora (*carmen X*, vv. 5-8): «Et dixit mihi: –“Tu Priapus esto”. / Spectas me tamen et subinde rides: / nimirum tibi salsa res videtur / adstans inguinibus columna nostris» ('Y me dijo: ‘Ya eres Príapo’. ¿Y tú me miras y te entra la risa? En realidad te gusta demasiado la columna que se alza de mis ingles').⁷⁶ Ejemplos similares ofrece la literatura del Renacimiento, de hecho, en la obra de un clásico del erotismo occidental como Pietro Aretino podemos leer fragmentos del tenor de: «Ella, messa giù la camiscia, v'andò e messe la mano su quella *colonna*». Otro paralelo procedente de la literatura italiana contemporánea especifica asimismo el material del elemento arquitectónico figurado: «Inoltre la sega a letto e quella al cesso hanno pregi e gioie diverse. Più tranquilla e dolce la prima, più sessuosa e perversa la seconda, con possibilità di seguire in diretta le portentose attività della mia *colonna di marmo*». ⁷⁷ En la poesía erótica española del Siglo de Oro el símbolo fálico aparece en el soneto *Una, en buena cuenta, no hace cuento*, con alusión a cinco *continuas futuciones*: «de cinco, su blasón es la colum-

«Criticón», CIII-CIV (2008), pp. 93-117, en la p. 109.

74 «Derecha, bienergida flor de acanto / sobre la tapia breve de la alberca, / todo un campo de agua se te acerca / mientras entre sus ondas mueves llanto. / Mientras entre tus hojas cierras llanto / y humedeces tu entraña y pones terca / voluntad de crecer sobre la cerca, / con tanto alzar y con negarte tanto. / Del agua y de su quieta superficie / te vas con prisa y con desdén de rosa. / Hasta que el agua sube y toma un tallo / de acanto vertical en la planicie / de su luz y lo abraza y lo desposa / y besa y mece y cubre de su mayo». El poema formaba parte del ciclo de los *Cuatro sonetos*, publicados en los *Cuadernos de Poesía* de Málaga, en 1955 y 1956. Puede hoy leerse en MARÍA VICTORIA ATENCIA, *Ex libris*, Madrid, Visor, 2003, p. 153.

75 MARTIAL, *Martialis Epigrammata*, ed. por W. M. Lindsay, Oxford, Oxford University Press, 2007, s. p.; *Epigramas*, Madrid, Gredos, 1997, vol. 1, p. 363 (no sigo literalmente la traducción aquí ofrecida).

76 Puede verse otra versión en castellano: ENRIQUE MONTERO CARTELLE, *Priapeos. Grafitos amorios pompeyanos. La velada de la fiesta de Venus. El concubito de Marte y Venus. Centón nupcial*, Madrid, Gredos, 1990, p. 45.

77 BOGGIONE e CASALEGNO, *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, cit., pp. 263-264.

na». ⁷⁸ Desde el terreno del homoerotismo, en la lírica actual Luis Antonio de Villena ha desplegado asimismo una imaginería afín: «Más de tres horas rizando el rizo. Racimillos dorados / sobre el alto *fuste*, plisadas telas, *capitel* corintio». ⁷⁹

Ahora bien, la imagen elidida (la de la prestante columna de mármol travertino) debe ponerse en relación con aquella serie de metáforas que implican algo cubierto, algo guardado o conservado en el interior de otro objeto: *horma* (el «molde con que se fabrica o forma algo», R.A.E.) y *estuche* (la «caja o envoltura para guardar ordenadamente un objeto o varios, como joyas, instrumentos de cirugía» o la «envoltura que reviste y protege algo», R.A.E.). ⁸⁰ Creo que la chispeante malicia del epigrama reside en que la idea de convertirse en el ajustado calzoncillo blanco de Calvin Klein (recogida en el plano denotativo) realmente sirve para encubrir el verdadero deseo de la *figura loquens* femenina (semi-oculto en el plano connotativo): tener relaciones sexuales plenas con el modelo anónimo. A favor de dicha hipótesis parece apuntar el empleo de imágenes que se aplican a los genitales femeninos, bien conocidas –de nuevo– por la tradición erótica europea. ⁸¹ Por ejemplo, la voz italiana *forma* (afín a la ‘horma’ que emplea Rossetti) designa en sentido recto «il calco, prodotto con terra da fonderia o metallo, usato per conferire una determinata forma al metallo fuso», pero en sentido figurado apunta «sia la vagina, in cui si versa il seme maschile, sia l’utero, in cui il nascituro assume il proprio aspetto definitivo». Los *Canti carnascialeschi* de Lorenzo de Médicis incorporaban ya desde el Quattrocento tal metáfora lasciva: «scaldale bene e se sia *forma* nuova, / il fare adagio e ugnere molto giova; / e mettivene poco prima e pruova». En cuanto a la voz *scrigno* (que apunta hacia el ‘portajoyas’ o el ‘cofre del tesoro’) podría disponerse en paralelo al «estuche» evocado por la poetisa gaditana, ya que «la metáfora, che nasce dalla consueta associazione tra organo e contenitore, sottolinea anche il carattere prezioso della natura femminile, custodita gelosamente in attesa che il pene-chiave la disserrì», como evidencia el pasaje literario que sostiene que «adesso si sanno dispensar i diletti anco senza metter la chiave nello *scrigno* della verginità».

La idea de una cópula parcialmente velada a través de una red metafórica parece acotarse bien en la condición móvil del objeto contenedor, que reacciona espasmódicamente («me *tensara*») gracias al contacto pleno con el objeto contenido («en tu joven turgencia»). De hecho, la voz *turgencia* presenta una lectura lasciva inequívoca, ya que designa la calidad de lo turgente y por tal calificativo se entiende algo «abultado», «elevado» o «que hincha alguna parte del cuerpo» (R.A.E.). Por otra parte, en clara conexión con el juego libidinoso de *cubrir-descubrir*, los elementos corporales citados se ciñen exclusivamente a los cuatro puntos erógenos del varón que la fotografía ofrece en total desnudez

⁷⁸ PIERRE ALZIEU y col. (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 210.

⁷⁹ LUIS ANTONIO DE VILLENA, *La belleza impura. Poesía 1970-1989*, Madrid, Visor, 1996, p. 164.

⁸⁰ La misma imagen aparece al cierre del poema titulado *Demonio, lengua de plata*: «Duro, frío y deslumbrante *estuche* / para tan dulce torso, terciopelo». Leo de la antología recogida en el volumen ROSSETTI, *Poética y Poesía*, cit., p. 53. Con total pertinencia, Pedro Conde Parrado me hace notar que también por *estuche* «normalmente se entiende» aquel «receptáculo» que sirve para guardar objetos alargados y puntiagudos, luego con forma fálica». En efecto, el diccionario de la R.A.E. recoge la voz afín *plumier*, que define como la «caja o estuche que sirve para guardar plumas, lápices, etc.».

⁸¹ A continuación espigo varias muestras literarias en italiano, procedentes de BOGGIONE e CASALEGNO, *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, cit., pp. 396 y 387-388.

ante la vista de una locutora poética sexualmente implicada: el «vientre», la «cintura», las «ingles», los «muslos». Siguiendo la pulsión escópica que mueve el poema, se aprecia claramente que la dirección de la mirada va de arriba abajo y fantasea con aquello que no consigue ver del todo, pero se intuye bajo la tela.

De forma lúdica e ingeniosa, el epigrama *Calvin Klein underwear* aborda el tema del deseo sexual femenino estimulado por un anuncio publicitario. Para ello despliega una serie de referentes que proceden de la literatura erótica y de la gran tradición barroca y se aplican juguetonamente a una fotografía comercial. Desafortunadamente, este tipo de composiciones se ha prestado en estos últimos años a algunas bizzarías críticas, que rayan en el exceso interpretativo. Como *exemplum a contrario* podríamos aducir aquí el curioso giro explicativo que Margaret H. Persin daba del verso final:

The problematic last line of verse '*Fuera yo, Calvin Klein*' presents the possibility that the speaker is communicating directly to the designing and advertising wizard, Calvin Klein, thus projecting the speaker's own (homo?)erotic desire onto a public (or pubic?) persona. The speaker thus markets the view for possible pub(l)ic consumption that (homo?)erotic desire may be a (dis)cover(y) about to come...undone. What a blow (job). Or alternately, the fashion mogul's name is a metonymic emblem of the underwear lionized in the poem, and is a handy cover-up with which to clothe the speaker's own gender-indeterminate lust for the nubile youth's very appealing masculine sexuality.⁸²

En apenas seis líneas la estudiosa norteamericana se lanza a un juego –propio de una lectura más bien especulativa, sin apoyo textual– entre lo público y lo púbcico, entre la visión femenina-heterosexual y la homo-erótica viril, sin dejarse en el tintero una alusión del todo gratuita al sexo oral. En una línea interpretativa afín se mueve la lectura de *Chico Wrangler* y *Calvin Klein underwear* que hace Jennifer Heacock-Renaud, ya que considera que ambos epigramas se caracterizan por una suerte de indeterminación enunciativa y que, por ende, no se debería «proclamar que el sujeto» o *persona loquens* «tiene que ser una mujer». La estudiosa advierte cómo, al obrar así, se corre «el riesgo de ignorar el potencial *queer* de la poesía de Rossetti, negando la representación de otras opciones sexuales discriminadas por los valores tradicionales».⁸³

En definitiva, más allá de las reductivas categorías de algunos estudios de género, creo que en estos poemas sensuales e irreverentes de los años ochenta la inducida lascivia del locutor poético se ha de interpretar como el claro trasunto de la voz de una mujer moderna, de una ciudadana actual que puede hablar del deseo de una forma desinhibida, sin rémoras morales ni chantajes religiosos.

82 PERSIN, *Getting the Picture*, cit., pp. 171-172.

83 JENNIFER HEACOCK-RENAUD, *El potencial queer de la androginia en la poesía de Ana Rossetti*, en *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. por José Jurado Morales, Madrid, Visor, 2013, pp. 167-187, en la p. 182.

5 CIUDADANOS SUMISOS, PERFECTOS CONSUMIDORES: ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA

La trayectoria poética de Ángel Luis Luján Atienza (Cuenca, 1970) presenta, sin duda, una de las líneas creativas más sólidas e interesantes en el panorama español actual. A lo largo de algo más de dos décadas, seis poemarios dan cuenta de la rica visión de una escritura impregnada de melancolía, pericia técnica y serenidad: *Inútiles lamentos (y otros poemas)* (1992), *Días débiles* (1997), *El silencio del mar* (1997), *Allí* (1998), *Experimentos bajo Saturno* (2001) y *Una calle cortada* (2005). El acercamiento de este escritor a varios elementos cotidianos del mundo circundante y a realidades generadas por los *mass media* puede reconocerse en una gavilla de ejemplos que debemos incluir en el campo de la transposición intermedial. Baste pensar en un poema de título tan revelador como *Glosa a una escena de 'El doctor Zhivago'*, cuyo intertexto visivo remite sin ambages al mundo del cine, a la obra clásica dirigida por David Lean en 1965 y protagonizada por Omar Shariff. También podemos encontrar en sus libros algunas muestras de poesía inspirada por la visión de un cartel publicitario, como la composición titulada *Underground*.⁸⁴

Dado que ya hemos tenido ocasión de analizar varias transposiciones intermediales y de indagar en la aparición de la publicidad como lenguaje a través de la cita expresa de las marcas, quisiera centrar ahora la atención en un poema que, a través del filtro corrosivo de la ironía, ofrece una interesante reflexión sobre el universo publicitario concebido como instrumento de dominio en una sociedad de consumo. Leamos, pues, los versos de *Publicidad, ¿me abre?:*

He vivido dichas propagandas
esta tarde de piso en las afueras,
chalet con su piscina para las depresiones,
fontaneros que ofrecen una llave
con que cerrar el grifo urgente de la vida.
Para el montón de ofertas y supermercados
poseo un hambre insuficiente;
y ofrecen también libros de súbita sapiencia,
informes academias de informática,
y cursos a distancias estelares.
Si fuera perro o como tal
me lograra adiestrar una vecina
tendría un baño extra cada cinco
en una clínica del barrio
y amor veterinario.

84 Se refiere ésta a un cartel publicitario entrevistado en la red sub-urbana londinense. Los versos aparecen presidiados por un largo epígrafe en el que se identifica con todo detalle la fuente icónica que sirvió de inspiración: «A propósito de un cartel que en las paredes del Metro de Londres anuncia el Museo del Transporte. Se trata de una foto tomada a los trabajadores que construían los primeros túneles, posando más bien abatidos, y sobre ellos el lema "Sonreid, muchachos, un día estaréis en el Museo del Transporte"». El poema completo puede leerse en ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA, *Experimentos bajo Saturno*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2000, pp. 62-63. El intertexto cinematográfico de la *Glosa a una escena de 'El doctor Zhivago'* está recogido en el poemario *Una calle cortada*, Madrid, Devenir, 2005, p. 23.

Viernes: segunda copa gratis
 en varios litros de asco a la redonda,
 y la presentación del último poema
 de todos los impresentables que en conjunto escriben
 el silencio de la poesía.
 Con este simple gesto de asomarme al buzón
 me vuelvo el epicentro
 de todos los motores de la tierra;
 con eje en mi buhardilla gira el mundo
 feliz de un habitante sumiso como yo,
 perfecto ciudadano, abierto a las ofertas.
 Me siento a descansar, programo
 el estallido de la tele y su calor
 y el despliegue oficial de los periódicos
 que acaben de formarme.⁸⁵

Frente a las otras tipologías publicitarias evocadas por Vázquez Montalbán, Aníbal Núñez o Ana Rossetti (*spot* televisivo, litografía a tamaño natural en un escaparate, valla publicitaria exhibida en la calle o en el metro, reportaje fotográfico en una revista), encontramos aquí por vez primera la propaganda impresa que a través de millones de octavillas reparten por toda la ciudad los carteros comerciales.⁸⁶ El poema presenta en abanico la amplia variedad de folletos publicitarios que un ‘ciudadano medio’ puede recoger diariamente del buzón de su humilde «piso» situado a «las afueras» de una gran urbe.

Desde el propio título, el escritor plantea una cita expresa, ya que la frase puede comprenderse como el enunciado habitual que un repartidor cualquiera profiere después de llamar al portero automático de un bloque de pisos (–«Publicidad, ¿me abre?»). El *incipit* de la composición incorpora de forma sesgada la duplicidad irónica que define el entero poema, remitiendo la experiencia del gris personaje urbano («He vivido dichosas propagandas / esta tarde de piso en las afueras») a un espacio ambiguo. El epíteto del sintagma «dichosas propagandas» apunta en sentido recto a una experiencia «feliz», que «incluye o trae consigo dicha» (R.A.E.), ahora bien, creo que puede leerse igualmente en sentido oblicuo, con el matiz irónico de «malhadado, desventurado» o, incluso, bajo la acepción coloquial de «enfadoso, molesto» (R.A.E.). La situación pragmática del locutor poético creo que, además, entraña un guiño cómico, pues al referir la vivencia a «esta tarde» evoca subrepticamente uno de los rasgos más importunos que suele atribuirse a los repartidores callejeros de publicidad, que molestan a los vecinos a la hora de la siesta llamando insistentemente al timbre para llevar a cabo el buzoneo.

85 ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA, *Allí*, Cuenca, Diputación de Cuenca, 1999, p. 54.

86 Este tipo de propaganda comercial a domicilio aparece también evocada en una reciente composición de Juan Antonio González Iglesias que lleva por título *Un poema es mejor que Google Maps: «Questa casa abitò per mezzo secolo. / Esta sencilla casa. Del buzón / sobresale un policromo folleto / con las ofertas de un hipermercado. / Grandes fotografías de productos / con los precios en euros. Sotto costo»* (JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS, *Confiado*, Madrid, Visor, 2015, p. 73). El poema habla de una peregrinación personal en la que el locutor poético visita el modesto domicilio en el que residió Ezra Pound durante su exilio veneciano.

En el poema se enumeran hasta nueve tipos distintos de folletos publicitarios, identificados por el producto que comercializan: 1- una promoción inmobiliaria de chalets con piscina, 2- arreglos urgentes de fontanería, 3- oferta de productos alimenticios en supermercados, 4- libros de entrega a domicilio, 5- academias de informática, 6- cursos a distancia, 7- atención veterinaria y peluquería canina, 8- flyers para fiestas que incluyen bebidas gratis, 9- presentación de un poemario nuevo. Ese variopinto abanico de propaganda comercial sirve para desplegar un interesante haz de referencias en el que se entremezclan las necesidades primarias (vivienda, alimentación) y las necesidades secundarias o inducidas en la sociedad de consumo, fundamentalmente en el campo de la formación (libros, informática, cursos por correspondencia), el ocio (bares, discotecas, bebidas alcohólicas), la cultura (poemario)⁸⁷ y las mascotas o animales de compañía (clínica veterinaria / centro de belleza para perros).

La estrategia textual más llamativa que identificamos en el poema es la interrupción sorpresiva, puesto que cada elemento nombrado –identificable con un referente cotidiano– se asocia a otro que plantea una quiebra lógica del mismo. El «chalet con piscina» sirve «para las depresiones», como si la posesión de una casa amplia y lujosa fuera a curar esta auténtica plaga del siglo XXI. Los «fontaneros» que acuden al domicilio de los clientes necesitados cuentan con una «llave» que permitirá poner fin no a la inundación repentina de un piso, sino al chorro que mana del «grifo urgente de la vida». La cantidad de ofertas de productos alimenticios es tan amplia que el cliente medio no tiene «hambre» suficiente para agotarla. Gracias al mecanismo lúdico de la *annominatio*, las academias de informática se revelan como *informes*, esto es, «de forma vaga e indefinida» (R.A.E.), puesto que no dan acceso a una verdadera ciencia, sino que reproducen una mera técnica vacía de sentido. La asociación de giros lexicalizados y frases hechas se aprecia a través de juegos combinatorios como «cursos a distancias estelares» (‘cursos a distancia’ + ‘distancias estelares’),⁸⁸ «varios litros de asco a la redonda» («litros» + «asco» del entorno degradado de los botellones + «kilómetros a la redonda»). Tampoco el espacio de la ‘alta cultura’ sale bien parado de esta visión sin esperanza: el coro confuso de los vates post-modernos se identifica como el grupo de «todos los impresentables que en conjunto escriben el silencio de la poesía». El ciudadano de la periferia recibe así la invitación a acudir al acto de «presentación» de un libro nuevo, al que acudirán un selecto conjunto de figuras indignas incapaces de proferir «unas pocas palabras verdaderas».⁸⁹

87 Con suma generosidad, Mercedes Blanco me hace notar que en la serie de modalidades publicitarias, el anuncio de la inminente presentación del poemario no parece estar «al mismo nivel que las otras». Como bien indica la investigadora parisina, «no todo el mundo recibe ese tipo de publicidad», lo que identifica al ‘hombrecito gris’ de los suburbios con un lector de poesía o con un poeta. Además, de forma algo subrepticia, la inclusión de dicho elemento podría indicar que «tal vez uno de los sentidos del poema sea» revelar cómo «la [obra lírica], cuando se anuncia, se vuelve fatalmente un producto comercial [igual] que [todos los] demás».

88 Según aprecia Pedro Conde Parrado, «en este excelente verso se juega con dos posibilidades de lectura: ‘cursos a unas distancias que son estelares’ y ‘cursos estelares a distancia’. Es decir, cursos maravillosos, propios de «estrellas» y para llegar a ser una estrella (en la sociedad), pero que te los imparten a la enorme distancia que supone el frío y triste anonimato de una empresa formadora para la que luego, una vez pagues, no serás más que un mero cliente, un número más en sus activos económicos».

89 Tampoco debe descartarse la posible ambivalencia que en este punto concreto distingue Pedro Conde Pa-

A modo de engarce conclusivo, en los versos finales se pondera con una punta de sarcasmo la importancia simbólica que en el desangelado entorno actual asume el «simple gesto» de asomarse «al buzón» (v. 21). A través de un breve haz de isotopía de connotaciones cósmicas («epicentro» v. 22, «la tierra» v. 23, «gira el mundo» v. 24) se impone como una evidencia cuál es el sentido de este provocativo apólogo urbano: el dinero es lo que mueve el mundo. De alguna manera, en el marco de esta sociedad post-moderna, el aforismo que podría definir al individuo es «consumo, luego existo». Por ello en esa línea de pensamiento parece abundar la identificación desengañada del personaje gris como un «habitante sumiso» del que el «mundo» actual se siente «feliz» y orgulloso, pues se trata de un «perfecto ciudadano» inserto en el engranaje consumista, «abierto a las ofertas» (vv. 25-26). El autor aplica su visión irónica tanto a la esfera publicitaria como a los medios de comunicación de masas en general, ya que al subir a su «buhardilla» (v. 24), el hombrecito gris que ha recogido del buzón los nueve folletos publicitarios y se ha quedado ensimismado viéndolos, se acomoda en su hogar frente al televisor para asimilar pasivamente «el despliegue oficial» de las noticias «que acaben» de moldearlo como a un ente vacío.

6 LÍMITE COMERCIAL A LOS SENTIDOS: AURORA LUQUE

La obra lírica de Aurora Luque (Almería, 1962) es una de las más reconocibles en la literatura actual gracias a la reelaboración de la mitología grecolatina que ha llevado a cabo desde la aparición del volumen juvenil titulado *Hiperiónida* (1982) hasta la madurez alcanzada en libros como *Las dudas de Eros* (2000) o *Camaradas de Ícaro* (2003). La actualización de estructuras, tópicos y referentes clásicos se trasluce asimismo en volúmenes tan importantes como el galardonado *Carpe noctem* (1994) o el reciente *La siesta de Epicuro* (2008). El propósito de la siguiente reflexión no es volver sobre el sugestivo diálogo que la obra luqueña ha entablado desde sus orígenes con el mundo de Grecia y Roma, un tema apasionante que ha merecido ya la atención de la crítica, sino valorar algunos referentes publicitarios que la escritora andaluza ha engastado en varios de sus poemas.⁹⁰

rrado: «la paradoja [de este enunciado] es que sean unos impresentables los que te invitan a una presentación. En todo caso, no [acaba de verse con claridad] si en este verso hay ataque o conmisericordia (en tono irónico) hacia quienes en una sociedad tan prosaica y consumista se empeñan en seguir escribiendo versos y encima en presentarlos. Para mí que, por el tono de esos dos versos, la voz poética se incluye entre esos “impresentables”, término que incluiría no a unos pocos, sino a todos los poetas, los cuales son unos “impresentables” (para el resto de la sociedad) que se afanan en seguir escribiendo en conjunto (ojo) el silencio de la poesía (o sea, un –aparente– imposible)».

- ⁹⁰ Sobre las presencias greco-latinas, remito a los asedios críticos de JOSEFA ÁLVAREZ, *Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque*, en «Minerva», XXII (2009), pp. 217-230; JOSEFA ÁLVAREZ, *Tradición Clásica en la poesía de Aurora Luque: figuras, formas e ideas*, Sevilla, Renacimiento, 2013. También se ha ocupado de esta materia RICARDO VIRTANEN, *Realidad, mito y deseo. La mirada grecolatina de Aurora Luque*, en «Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura», CLXXXVII/750 (2011), pp. 783-791. Para los contactos con el universo publicitario es de obligada consulta el excelente artículo de CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ, *Anúnciese en el aire. Consumo y publicidad en la obra de Aurora Luque*, en «Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos», III/2 (2015), pp. 213-233.

Antes de acometer el análisis de los textos, puede ser interesante acudir a unas sustanciosas declaraciones donde la propia autora reflexionaba sobre cuál es el papel del lenguaje en el medio creativo de la publicidad:

Escribir *carpe noctem* conlleva también un *carpe verbum*: tarea del poeta es la desmitificación del discurso. Se da la paradoja de que es la propia palabra la cuchilla, la hoz, la pala, la tijera que sirve para desmontar la falacia de los discursos amorosos, sociales y literarios heredados y de los discursos mediáticos contemporáneos, tan sofisticados como viles. Pero sabemos que la palabra poética es la más afilada de todas las herramientas verbales. Nos rodea el lenguaje enfermo, feo, hipócrita y falsamente amistoso de la publicidad. En un lugar escribí, pensando en él: “Hay palabras que ponen, / como frascos opacos, / límite comercial a los sentidos”.⁹¹

Las citadas líneas revelan, en primera instancia, cuál es la función que Luque atribuye a su trabajo como poetisa: desmitificar el discurso y desmontar las imposturas heredadas. En el contexto actual, regido por los medios de comunicación de masas, la escritora identifica además un tipo concreto de «discursos mediáticos» que se definen por su «sofisticación» y por su intrínseca «vileza». El ciudadano del mundo moderno vive acosado por el «lenguaje enfermo, feo, hipócrita y falsamente amistoso de la publicidad». Dentro del mismo la palabra no sirve para comunicar o para revelar, sino que es el instrumento servil y doloso que pone «límite comercial a los sentidos».

Más allá de esta valoración desengañada del horizonte socio-cultural, las referencias a la publicidad en la poética personal trazada por Aurora Luque puede contemplarse asimismo desde el polémico eje de la dicotomía *culturalismo* / *experiencia*, que tantos regueros de tinta y venenos ha suscitado:

En mi segundo libro, *Problemas de doblaje*, entró con naturalidad lo cotidiano o, mejor dicho, lo que convencionalmente se entiende por cotidiano en poesía: cine, tangos, anuncios publicitarios. Porque –no nos engañemos– todo es cotidiano: todo es *quotidianus*, diario, efímero, sometido al día, engastado en él. Tan cotidiana y real es la experiencia de la lectura de Murasaki como mi experiencia de la noche en un bar de copas de Murcia, por ejemplo. Para mí careció de sentido desde siempre la oposición entre culturalismo y experiencia. En un poema cabe un raso amarillo, o mejor una seda: “Si la Muerte viniese con su capa / y con su calavera, / una muerte italiana, de carnaval, esbelta, / con huesos amarillos de seda recortada”. Y en el contiguo cabe una reflexión ácida sobre los sobornos y secuestros que la publicidad televisiva ejerce sobre nosotros: “En la pantalla gira con malla de lunares / como falsa muñeca / Loulou breves segundos. / Saber los casilleros de la noche / y la absoluta falta de estructura / del desear”.⁹²

91 AURORA LUQUE, *Poética y Poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2006, pp. 19-20. El fragmento lírico citado pertenece al epigrama *El perfume andrógino*: «Acude al torbellino de la noche. / Vive junto a la piel / y le da nuevos órganos. / A ciertas horas, ellas / cambian de espalda y pubis. / Un aroma de falsas palabras se disuelve / fuera de la ventana. / Hay palabras que ponen, / como frascos opacos, / límite comercial a los sentidos». Cito el texto recogido en la reciente antología de la lírica luqueña: AURORA LUQUE, *Fabricación de las islas (Poesía y Metapoesía)*, ed. por Josefa Álvarez Valadés, Valencia, Pre-Textos, 2014, p. 78.

92 LUQUE, *Poética y Poesía*, cit., pp. 24-25.

El párrafo resulta bastante revelador en su identificación de la mezcla, del hibridismo que define a la escritura postmoderna, donde se funden elementos de la alta cultura (la alusión nítida al memorable *incipit* del *Capricho de Aranjuez* de Guillermo Carnero, la cita expresa de la autora del *Genji Monogatari*), las vivencias propias del ocio urbano («la noche en un bar de copas de Murcia») y el inclemente bombardeo de los *mass media* (reflejados aquí en el anuncio de televisión protagonizado por *Loulou*).

Si pasamos de las declaraciones insertas en el marco de una poética personal a la sintética visión de algunos poemas, creo que un pequeño fragmento del poema titulado *Anuncios* puede refrendar la doble valoración que acaba de citarse. En efecto, los versos aludidos parecen apuntar hacia la identidad del hombre moderno como un *ser vacío*, despojado de sí mismo y conquistado por los discursos ajenos: «La vida es una empresa laboriosa: / veinte segundos de ficción en pie / y una tenue canción desesperada. / Somos microrrelatos que caminan: / soy *no fui, no seré, no soy cansado*. / Vivir es patinar breve jornada. / *Sólo soy los anuncios que he tragado*».⁹³ Aquí la taracea de fragmentos heredados remite a la distorsión de una célebre cita quevedesca, al final de un título memorable de Pablo Neruda y –como apoteosis del desencanto– la identificación de la locutora poética como el cúmulo de mensajes publicitarios que ha absorbido durante su breve existencia.⁹⁴

Sin más preámbulos, pasaremos seguidamente a comentar un texto incluido en el volumen *Problemas de doblaje*.⁹⁵ La composición aparece encabezada por un revelador título (*De la publicidad*) y se articula a la manera de un políptico distribuido en cinco epigramas de extensión desigual, precedidos de numeración romana:

I
En la pantalla gira con malla de lunares
como falsa muñeca

⁹³ *Ivi*, p. 62.

⁹⁴ Como ha indicado Luis Bagué, «los escritores de los ochenta enriquecen su estilo con matices ajenos al lirismo convencional. Una de estas aportaciones es la mezcla de la poesía y el ensayo, que alterna la cadencia reflexiva y el trasfondo egotista. Con esta finalidad, se incluyen tecnicismos identificados con determinados sociolectos, términos procedentes de diversos campos semánticos y préstamos idiomáticos. Ejemplo de ello es la incorporación del lenguaje publicitario para criticar la tecnocracia *new age* y la intromisión de los medios de comunicación en las relaciones interpersonales. En este territorio se inscriben algunas composiciones donde la manipulación del lenguaje de la publicidad no constituye la aspiración principal del poema, sino una coartada para formular una denuncia más compleja. Cuando el consumismo se ha implantado en todas las facetas de la realidad, la desmitificación de sus recursos publicitarios resulta evidente, pues el propio medio se encarga de subvertir el sentido *mitificante* que antaño tenía esta clase de discursos. Para estos autores la vacuidad de los mensajes publicitarios metaforiza la inanidad de los valores difundidos en la era posmoderna. Dicha tesis se enuncia abiertamente en *De la publicidad* (AURORA LUQUE, *Problemas de doblaje*, Madrid, Rialp, 1990) de Aurora Luque, en el que la contemplación de un reportaje de moda se eleva hacia una especulación sobre los tópicos literarios (*vanitas, tempus fugit*) y sobre la precariedad de las esperanzas actuales: «Perfumada de Armani / la nada es altamente soportable». Tomo la cita de LUIS BAGUÉ QUIÉZ, *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-textos, 2006, pp. 186-187. En el poemario más reciente de Aurora Luque (*Personal & político*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2015) puede hallarse otro ejemplo de *contaminatio* con el lenguaje publicitario. Dentro de dicho volumen se halla el texto titulado *Temporada de cruceros*, que se ofrece como revisión irónica de un folleto en el que se ofertan lujosas travesías por el Mediterráneo para la grey urbanita (pp. 23-24).

⁹⁵ LUQUE, *Problemas de doblaje*, cit., pp. 11-12. Un interesante comentario del poema se encuentra en el artículo de MORÁN RODRÍGUEZ, *Anúnciese en el aire*, cit., pp. 222-224.

Loulou breves segundos.
Saber los casilleros de la noche
y la absoluta falta de estructura
del desear.

II
Pasa de largo. Ahora sobrecoge
la tensión infinita de los límites.
Nunca conoceremos
al Tiempo íntimamente.

III
Abultan excesivas
las páginas sin signos
de días levemente derrotados.

IV
Hay días que parecen fotocopias.
Las segrega de modo compulsivo
una máquina neutra.

V
Reportaje de moda en Marrakech.
Tres loin de l'innocence este perfume.
Una fotografía retocada
con acuarelas suaves. Si desea
reparamos su piel. Esta revista cuenta
familiares parábolas al fin:
de cómo maquillar los sueños agresivos
o cómo estilizar la derrota y el tedio.
Perfumada de Armani
la nada es altamente soportable.

A modo de *cornice*, los epigramas I y V envuelven el núcleo conceptual de la serie. Significativamente ambas secuencias poéticas se refieren a un intertexto visual múltiple, procedente del mundo publicitario: un *spot* televisivo (presumiblemente el del perfume *Loulou* de Cacharel) y una rápida visión del contenido de una revista femenina jalonada de imágenes de moda, anuncios de maquillaje y publicidad de perfumes.

En cuanto a la enunciación lírica se refiere, el poema está presidido por una voz femenina que habla de un entorno cotidiano: mientras ojea una revista ilustrada similar a *Vogue* o *Cosmopolitan*, la lectora contempla en el televisor un anuncio publicitario. Se trata de una figura anónima, con un perfil difuso, característico de los anodinos pobladores de una gran urbe. El argumento central del políptico es el paso del tiempo, la vacuidad de la existencia, la sensación de íntima derrota, las trampas del deseo inducido, tal como evidencia el haz de isotopía que conforman varios semas cargados de negatividad: «sobrecoge» (II, 1), «tensión infinita» (II, 2), «límites» (II, 2), «Tiempo» (II, 4), «excesivas» (III, 1), «sin signos» (III, 2), «días levemente derrotados» (III, 3), «días que parecen fotocopias» (IV, 1), «segrega de modo compulsivo» (IV, 2), «máquina neutra» (IV, 3). A través de una figuración sutil se produce, además, la conexión simbólica entre el

sujeto que observa (la lectora) y el objeto contemplado (la revista femenina): «Abultan excesivas / las páginas sin signos / de días levemente derrotados». Si la antigua tradición literaria había articulado la metáfora del universo como libro o la imagen textual de la vida como un relato incluido en un volumen, Aurora Luque rebaja el nivel de aquella veneranda metáfora y la trae al contexto postmoderno: las abultadas revistas femeninas o revistas de moda son productos vacíos, sin pensamiento, sin un mensaje profundo; la vida de una ciudadana media, lectora de ese tipo de textos vacuos, resulta asimismo una acumulación de «páginas sin signos» condenadas a una reiteración monótona, ya que las *páginas-días* parecen surgidas de una inane fotocopiadora.

En ese contexto desesperanzado, según la autora, ¿cuál es el papel que juega la publicidad? Desde el primer epigrama apreciamos cómo la visión de la mujer en el ámbito del *spot* televisivo es el del simple objeto de deseo: «como una falsa muñeca» (I, 2). Quizá no esté de más sospechar que el referente del fetiche erótico podría además apuntar alusivamente hacia el *ritornello* de una de las más célebres canciones melódicas italianas, *Bambola* de Patty Pravo («Tu mi fai girar, tu mi fai girar, come fossi una bambola...» > «gira [...] como una [...] muñeca»). En la masificada sociedad de consumo, en la grisalla de la vida anónima de una gran ciudad, ¿qué redime a la *mujer-muñeca* del tedio de una existencia intrascendente, lenificando su agresividad, haciéndola partícipe de un sueño asequible? La ropa de temporada, el maquillaje, un cutis perfecto, un estilismo impecable y el aroma de los perfumes sofisticados.

El lenguaje publicitario irrumpe en el políptico bien a través de la nominación expresa de las marcas (*Loulou, Armani*), bien mediante la cita de un eslogan de sobra conocido por las consumidoras de la época. En el verso V, 2 («*Tres loin de l'innocence* este perfume») se engasta el lema de la campaña de la fragancia *Byzance*, de la Maison Rochas (imagen 9). Al contemplar la imagen de la modelo alemana Tatjana Patitz, resulta imposible no evocar las pinceladas descriptivas de los versos 3-4: «Una fotografía retocada / con acuarelas suaves». La imagen alterada para que resulte más atractiva y los manejos persuasivos del lenguaje publicitario se revelan como algo que está ‘muy lejos de la inocencia’, pues como la propia Aurora Luque había declarado se trata de una «lenguaje enfermo, feo, hipócrita y falsamente amistoso».

En suma, el políptico de Aurora Luque ofrece un ejercicio de transposición intermedial sumamente complejo, ya que convoca ante los lectores un panorama híbrido que se sustenta no en un solo documento visual procedente de los medios de comunicación de masas, sino en la combinación o taracea de varios intertextos icónico-textuales (anuncio de televisión, publirreportaje de moda, sendos anuncios de perfume, publicidad de maquillaje).

Frente a la importancia que asumen las fuentes icónicas en *De la publicidad*, otra composición breve apunta al campo publicitario entendido meramente como lenguaje, remitiendo a sus lectores potenciales a la ‘apoteosis de la marca’. Me refiero al texto titulado *Generación Nocilla*:

Mi infancia son recuerdos
de un vaso de Nocilla.
Unas ondas viscosas de cacao,



Imagen 9: Cartel publicitario del perfume *Byzance*, de la Maison Rochas.

la miga que resbala hacia el eje del libro.
 (Mi abuela me advertía
 que era bueno leer, que era muy bueno,
 pero sin duda hablar también lo era).

Las tardes eran hondas, colosales,
 muchísimo más duras
 de lo que nunca habremos confesado.
 La crisálida guarda cuerpos blandos.
 Al salir, ya escudados, esperaba el futuro,
 producto paralelo –qué ironía–
 de calorías huecas,
 indigesto y opaco,
 industrial y marrón.⁹⁶

El poema plantea una bipartición muy neta, esbozando inicialmente una imagen del pasado como niña lectora a la hora de la merienda (vv. 1-7) y valorando desde el presente cuáles eran los rasgos de aquel *tiempo perdido* junto a las expectativas poco halagüeñas que depara el futuro (vv. 8-16).⁹⁷

⁹⁶ AURORA LUQUE, *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor, 2008, p. 14. Sobre el título, me recuerda Pedro Conde Parrado que «*Generación Nocilla* es como se conoció hace pocos años a un grupo de jóvenes escritores (hoy ya no lo son tanto: maduritos de entre cuarenta y cincuenta años) españoles bautizados así a partir de la trilogía *Nocilla* de Agustín Fernández-Mallo (tres novelas, o quizá *nouvelles*: *Nocilla Dream*, *Nocilla Lab* y *Nocilla Experience*). Para muchos, la rápida creación de esta (supuesta) generación literaria no fue más que una operación de propaganda, marketing y, claro, buena campaña de publicidad».

⁹⁷ Más allá de posibles (y problemáticas) connotaciones escatológicas, conviene tener presente que en el diccionario de la R.A.E. se recoge ya como tercera acepción de la voz *marrón* el sentido coloquial de «contra-tiempo u obligación ingrata». En el mismo diccionario además aparece la locución verbal de uso coloquial

La obertura se plantea ya como un guiño irónico, puesto que de manera algo gamberra rinde homenaje a uno de las poesías más célebres –*Retrato*– de Antonio Machado: «Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla / y un huerto claro donde madura el limonero».⁹⁸ Casi podría hacerse una gradación en las reescrituras que ha originado este pasaje, ya que el celeberrimo intertexto machadiano había sido parodiado por Jon Juaristi en el fragmento de otro romancillo autobiográfico (*Agradecidas señas*, vv. 37-40): «Tocando a la memoria, / mejor pecar de sobrio: / *mi infancia son recuerdos / de algún parque zoológico*». Si el poeta vasco explotaba así los paralelos posibles entre ambos espacios de la memoria (el hispalense «patio» y el vizcaíno «parque zoológico»), en el *incipit* de Aurora Luque la transgresión paródica (el *rovesciamento*) adquiere mayor fuerza, ya que podría apuntar alusivamente a la asociación entre memoria y evocación a través del gusto, canonizada por la magdalena de Proust.

A partir de un producto alimenticio de baja calidad, ampliamente consumido por los niños de clase media durante los años sesenta-setenta, la poetisa traza una pequeña semblanza generacional que identifica a un amplio sector de la población actual (los maduritos de cuarenta-cincuenta años) con un alimento hipercalórico sin nutrientes («calorías huecas»), de aspecto poco apetecible («ondas viscosas», «opaco», «marrón»), perfecto emblema nutricional de la era industrial.⁹⁹

7 GENUINO SABOR POSTMODERNO: JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS

La obra ensayística y la creación poética de Juan Antonio González Iglesias (Salamanca, 1964) plantean una sabia combinación de «estructuras clásicas» y temas que provienen de «un universo marcadamente postmoderno, hiperreal».¹⁰⁰ Por ese motivo no puede sorprendernos que en la edición bilingüe del *Arte poética* de Horacio –cuidada recientemente por este latinista de la Universidad de Salamanca– las páginas finales se reserven para un tipo de público muy actual: «Horacio para periodistas, publicistas, bloggers y tuiteros».¹⁰¹ En una línea del todo afín puede invocarse asimismo el artículo que titulara «*Carpe diem*: desde Epicuro hasta la Coca Cola», donde analiza el motivo clásico desde sus orígenes grecolatinos (epístola a Meneceo, *carmen* I, 11), fijando su atención en alguno de sus derivados literarios más conocidos (Ausonio, un poema go-

comerse un marrón o *tragarse un marrón*, es decir, ‘cargar con la culpa de un delito, se haya cometido o no’.

⁹⁸ ANTONIO MACHADO, *Poesías completas*, ed. por Manuel Alvar, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 150.

⁹⁹ Un interesante comentario sobre el poema ofrece MORÁN RODRÍGUEZ, *Anúnciese en el aire*, cit., p. 219. Por otro lado, considero que el texto de *Generación Nocilla* puede ponerse en paralelo con otro poema de la autora, igualmente referido a un elemento cotidiano, *Negróni*. Este otro epigrama se plantea como una sentida *laudatio* de la famosa bebida alcohólica italiana. El texto puede leerse en LUQUE, *Personal & político*, cit., p. 35.

¹⁰⁰ JUAN CARLOS ABRIL, *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*, Granada, El Genio Maligno, 2011, p. 29. Una valoración amplia de la trayectoria del escritor salmantino ofrece RAFAEL MORALES BARBA, *Poética horaciana, realista y del cuerpo en Juan Antonio González Iglesias (1997-2007)*, en *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Madrid, Devenir, 2009, pp. 257-277.

¹⁰¹ HORACIO, *Arte Poética*, ed. por Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 171-174.

liárdico, Garcilaso, Góngora) hasta culminar el examen de esta recepción en el ámbito de los *mass media*, con el estudio de la campaña publicitaria de Coca Cola del año 2009. En efecto, González Iglesias nunca ha ocultado una profunda curiosidad e interés por algunos fenómenos creativos pertenecientes al ámbito de la cultura popular de nuestros días, disponiéndolos en paralelo con los grandes monumentos de la literatura y el arte clásicos. No estará de más recordar cómo en una amplia entrevista, concedida en Junio de 2015 a María Gil, el poeta respondía de la siguiente manera a la pregunta «¿Qué hay de poético en el lenguaje y la retórica publicitaria y de la cultura Pop?»:

Mucho, tanto que yo en algunos casos hablaría más de poética publicitaria que de retórica. Si no fuera por la sumisión a intereses comerciales y –como dijo Pound, “al asqueroso dinero”– a veces estaríamos ante pura poesía, porque sabe servirse muy bien de la belleza del lenguaje. Algo parecido veo en la Cultura Pop, que me resultó muy seductora, aunque desconfío también de su interés comercial.¹⁰²

A la luz de los escritos filológicos aducidos y de este tipo de manifestaciones, resulta fácil imaginar que el universo publicitario ha jugado un papel de cierto relieve en su escritura poética. En efecto, ya sea a través de la mención de marcas (publicidad como lenguaje), ya por medio de la evocación descriptiva de una imagen comercial (publicidad como objeto eminentemente visual), ya mediante la reflexión sobre las añagazas y trampas del medio (publicidad identificada como instrumento de dominio), los textos poéticos de González Iglesias ofrecen variados ejemplos de signo postmoderno.¹⁰³

El primer poema que JAGI publicó en libro –como él mismo revela– «fue una imitación de Píndaro».¹⁰⁴ Se trata de la composición titulada *Olimpica primera*, donde el vencedor elogiado no era otro que el nadador estadounidense de origen español Martín López Zubero, que obtuvo el oro en los 200 metros espalda en las Olimpiadas de Barcelona 92. El antiguo epinicio griego se trae así al mundo contemporáneo para exaltar la belleza y poderío de un joven atleta.¹⁰⁵ Dentro de los signos concretos de la actualidad (la

102 La entrevista forma parte del Trabajo de Fin de Grado de María Gil *Las huellas de la obra de arte visual en la poesía de Juan Antonio González Iglesias*, defendido en la Universidad Complutense de Madrid el 19 de junio de 2015.

103 La fusión de elementos que preconiza este tipo de escritura aparece bien acotada en el prólogo de *Esto es mi cuerpo* (1997): «La poesía (la zona de libertad del lenguaje) es el único discurso que me permite decir socialmente lo que individualmente percibo como armonía. En este territorio presocrático coinciden lo maravilloso y lo real, el canto épico y el publicitario, la música que no tiene pretensiones y la literatura que sí las tiene» (JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS, *Del lado del amor. Poesía reunida*, Madrid, Visor, 2010, p. 61).

104 JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS, *Poética y Poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2008, p. 29.

105 Sobre los matices culturales y amorosos de la corporalidad en la escritura de JAGI, es obligado remitir al estudio de NADINE LY, *Corps parfait, corps exact. Écrire le corps* (Luis Antonio de Villena, Juan Antonio González Iglesias), en *Écritures du corps masculin. Poésie espagnole contemporaine*, ed. por Nadine Ly, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 69-108 (en especial, pp. 185-191). El mismo volumen recoge otra importante contribución de EMMANUEL LE VAGUERESSE, *Juan Antonio González Iglesias: Esto es mi cuerpo (1997) ou Les amis du corps*, en *Écritures du corps masculin. Poésie espagnole contemporaine*, ed. por Nadine Ly, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 199-216. Igualmente obligada es la consulta del amplio estudio de ALEJANDRO SIMÓN, *Inquietud de la minoría virgiliana: belleza y deporte en la poesía de Juan Antonio González Iglesias*, Madrid, , 2015, Universidad Complutense de Madrid, 2015, <http://eprints.ucm.es/32765/1/T36181.pdf>.

torpe dicción de un muchacho nacido en el estado de Florida y que hablaba castellano con acento estadounidense), se inserta el eslogan de una conocida marca de tabaco rubio americano (*Winston*):

Entrevista en *flash back* intrascendente.
Yo gozo tu español balbuceante,
tu tremolar de sílabas que tiene
genuino sabor americano.¹⁰⁶

En el mismo poemario (*La hermosura del héroe*, 1994) pueden hallarse ejemplos afines de taracea, donde brilla el engaste de la publicidad como lenguaje que invade y permea nuestros días. Baste citar aquí algún pasaje de la *Canción para el centauro adolescente*, donde el yo lírico declara su amor a un ser biforme y juvenil, a un Nubígena que auna la «intonsa suavidad» del «efebo» con la «nieve enfrecida» de un «potro», mitad «corcel», mitad «doncel». A modo de congeries o *cumulatio* leemos aquí toda una gama de marcas de zapatillas deportivas (vv. 21-23): «*Boomerang, Nike, Converse, Adidas*: no precisas / las botas deportivas sin las cuales / marcharían incompletos tus colegas urbanos».¹⁰⁷ En la escena del baño nuevamente se recoge un eslogan difundido por la televisión (vv. 40-45):

Con la ayuda del agua
cepillo por las tardes tus flancos sin premura:
reconocen mis ojos y mis manos
en tu animal la filiación divina.
Mas la impaciente testa estatuaría
merece champú johnsons especial para niños.

Con cierto guiño lúdico, en el pasaje se plantea un contraste entre los cuidados que son propios de cada parte del joven Ixiónida: el pelaje de la mitad equina debe limpiarse afanosamente con un cepillo, mientras que la cabellera de su humana cabeza es digna de un delicado champú, publicitado por rubios querubines.

El poemario *Esto es mi cuerpo* (1997) presenta asimismo varios puntos de contacto con la esfera de la publicidad. Así un curioso ejemplo de transposición intermedial ofrece el poema *Nunca seré un líder*, ya que a lo largo del mismo se produce la *contaminatio* de dos referentes audio-visuales que provienen del ámbito de la comercialización televisiva.¹⁰⁸ En primer lugar un breve pasaje dispone la visión sincopada de un microrrelato publicitario: el anuncio del coche Peugeot 106 Kid con tapicería en tela vaquera.¹⁰⁹ Las

¹⁰⁶ Citaré siempre por el texto de la edición GONZÁLEZ IGLESIAS, *Del lado del amor*, cit., p. 25.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 28-29. Seguidamente espigo otro fragmento de la página 29.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 83-84.

¹⁰⁹ En los estudios intermediales es común plantear el análisis del dispositivo semiótico del *spot* como un 'microrrelato' o como un acelerado relato en miniatura. Sobre este aspecto se ha sostenido que «si las raíces del microrrelato pueden encontrarse a lo largo de la historia de la literatura, pues el hombre es por naturaleza un *contador* de historias, también es una realidad la fuerza con que esta forma discursiva se ha ido imponiendo desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX. Todo microrrelato es un texto ficcional en miniatura que encierra en sí un universo imaginario, que se sustenta en la narratividad; no hay microrrelato

rápidas secuencias del mismo presentan al modelo holandés Mark Van der Loo completamente desnudo bañándose en un río, mientras en la orilla un plano corto refleja de modo fragmentario a un personaje desconocido, que viste con prendas oscuras, mientras le roba la ropa. La siguiente escena muestra al joven atlético que sale de las aguas y –mientras cubre sexo y glúteos con ambas manos– se dirige a toda prisa hacia su pequeño y brioso utilitario. Después de refugiarse en el interior del mismo y arrancar el motor, una música muy movida retumba por todo el coche mientras circula por la carretera, pero su viaje se ve interrumpido cuando un automóvil de la policía le da el alto y tiene que frenar bruscamente. Obligado por la autoridad, el joven desciende del utilitario y se coloca junto al lateral derecho del automóvil con las manos arriba. Con una sonrisa estúpida dos agentes de policía vestidos de negro se dirigen hacia él y el espectador deduce entonces que habían sido ellos quienes sustrajeron las prendas del bañista. El contexto convierte la situación o bien en una broma pesada o en un acto de abuso de autoridad, ya que los patrulleros parecen tener la intención de arrestar al muchacho por exhibición indecente o por escándalo público, suponiendo que este conduce desnudo por una vía interurbana. El sorprendente giro final llega cuando al dar la vuelta al coche, contemplan cómo el joven –que está silbando tranquilo mientras aguarda– tiene el torso desnudo pero luce pantalones vaqueros, pues de forma tan rápida como ingeniosa ha improvisado unos jeans sirviéndose de la tela de la tapicería del coche. El microrrelato pícaro y sensual de la publicidad del Peugeot 106 Kid se cierra con una voz en off que proclama con entusiasmo: «Avec ses sièges en jean, vous irez loin!» (‘¡Con su tapicería vaquera, llegaréis lejos!’).¹¹⁰

Partiendo de las imágenes de este spot destinado a un consumidor juvenil, el locutor poético de *No seré nunca un líder* afirma su atracción por la belleza atlética del modelo (designado directamente con la marca comercial) y pondera la actitud pilla e irreverente de que hace gala cuando tiene que enfrentarse a los policías corruptos (vv. 10-13):

Soy verdadero. Admiro a ciertos seres
como 106 Kid, tapicería
vaquera. Me enamora cómo silba
frente a las fuerzas de orden. Y desnudo.

El segundo intertexto publicitario que incorpora este poema es el anuncio televisivo de unos yogures desnatados. En el *spot* se ofrece la imagen de varios jóvenes musculosos y varias muchachas atractivas que practican deporte luciendo ceñidos bañadores o toman el sol sobre la cubierta de un yate, en medio de un lujoso paisaje marino. Una voz en off al comienzo del anuncio avisa a los telespectadores de cuál es la equivalencia que deben establecer: «Desnatados Danone. Cuerpos sanos». Al final de la secuencia, el mensaje

sin historia, sin trama y sin acción; y la trama entraña una transformación desde una situación inicial a un desenlace final; precisa la progresión y el desarrollo dramático que se deriva del conflicto de los personajes; conjuga el recurso a la ironía y a la ambigüedad con el humor y la sorpresa; y presenta imágenes de gran plasticidad visual». Véase ANA CALVO REVILLA, *Estrategias retóricas de la seducción: microrrelato y anuncio publicitario*, en *Culturas de la seducción*, ed. por Patricia Cifre Wibrow y Manuel González de Ávila, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, pp. 67-74, en la p. 68.

¹¹⁰ Puede contemplarse el spot televisivo en la red: <https://www.youtube.com/watch?v=8I9r9lBxixI>.

se amplía y se reitera con el siguiente eslogan: «Qué bueno es tener un cuerpo Danone. Desnatados Danone. 0 % de materia grasa. Cuerpos sanos».¹¹¹ La atracción física que suscitan las imágenes y el deseo de emular la belleza corporal a través del ejercicio y la dieta aparecen de este modo en *No seré nunca un líder*, donde se bosqueja asimismo el momento del amplexo (vv 14-28):

En los ratos de encuentro con mi especie
 consumo hermosos desnatados que
 se reflejan en mí, que me deslumbran
 del mismo modo que deslumbra toda
 contraprogramación. Así estrangulo
 a este tangente atleta en un abrazo
 hecho de fuerza para compartir
 con él la auténtica inmortalidad,
 la que sólo el amor confiere. No
 tenemos ya costumbre de nombrar
 así al amor pero yo anuncio que es
 exactamente eso. Me complacen
 sus bíceps, aunque no más que los míos.
 Es para mí. Yo soy para mi amado.
 Él es mi holografía acariciable.

La ambigüedad del enunciado radica, probablemente, en la ingeniosa dilogía que encierra una red de términos, ya que la frase «consumo hermosos desnatados» probablemente apunta desde la denotación al acto de ‘ingerir yogures bajos en contenido grasoso’ pero desde el plano connotativo alude al acto de la consumación amorosa con un tipo de efebos que tienen un «cuerpo danone», como un «tangente atleta» o una «holografía acariciable». Ese matiz carnal se refuerza con la poco escondida cita del *Cantar de los Cantares* (II, 16): «Dilectus meus mihi, et ego illi, / qui pascitur inter lilia» (‘Mi amado es para mí y yo soy para mi amado, que apacienta el rebaño entre los lirios’).¹¹² Bajo el signo de la *musa paidiké*, el final de la composición reitera el mensaje publicitario (vv. 48-52):

Mi instinto puede más que cualquier libro.
 Soy poeta en el silencio del abrazo.
 El amor masculino es intocable.
 Somos iguales. Nuestros cuerpos tienen
 0% de materia grasa.

En la poética del cuerpo que caracteriza una parte destacada de la obra de JAGI el homoerotismo se ve canalizado sensorialmente a través de la ponderación de un tipo

¹¹¹ El poeta salmantino, con suma gentileza, me comunica que el ‘motor’ de la escritura no fue tanto, en este caso específico, el impulso visivo de los atractivos cuerpos en la imagen, sino la sugestión fónica de un ‘endecasílabo’ inesperado y coloquial: «cero por ciento de materia grasa». El anuncio televisivo puede verse completo en https://www.youtube.com/watch?v=Jw7Jv4Vb1_o.

¹¹² *Biblia Vulgata*, cit., p. 615.

concreto de hermosura viril que enlaza con la imagen transmitida por los medios de comunicación de masas.

La cita expresa de marcas comerciales es un signo estilístico muy reiterado en los libros del poeta salmantino, donde lo cotidiano se refleja a menudo en estampas urbanas donde aparecen bebidas y alimentos como Bollycao (*Bollycao boy*), Coca Cola (*Héroe en potencia, Contra derrota*), Telepizza (*Snowboard*) o McDonald's (*Palabras en Burdeos*).¹¹³ Los grandes espacios comerciales como la FNAC (*Síndrome de la FNAC*) y Leroy Merlin (*Ir a Leroy Merlin*) o marcas de telefonía móvil como Smartphone (*Leo a Tomás de Aquino en el Smartphone*) también son elementos habituales en el fresco postmoderno que traza en sus poemarios.¹¹⁴

La asociación de la alta cultura y de los mensajes transmitidos por los medios de comunicación de masas a veces se plantea en el texto poético como una suerte de cortocircuito.¹¹⁵ En el caso de la relación con el mundo clásico, el impulso creativo relacionado con las nociones de *imitatio* y la *aemulatio* ocasionaba la siguiente reflexión por parte del autor salmantino:

Prefiero participar [de las maravillas que dejaron quienes nos precedieron] imitándolos. En la tradición que se remonta a Homero, imitar es algo tan natural que forma parte del código genético del poeta. En cualquier caso, sabemos que *imitar* no significa “imitar” [...]. No siento angustia por no haber escrito un gran poema pasado. Lo reescribo de otro modo. O lo leo en voz alta. O lo traduzco, que es una actividad a la que he dedicado muchas horas. O simplemente lo copio a mano, algo que hacía a menudo cuando era adolescente y joven. Es un gran placer intelectual, pero también físico.¹¹⁶

Como poeta JAGI se inserta al modo de un pequeño eslabón más en una milenaria cadena occidental que se remonta hasta Homero y Virgilio, hasta Píndaro y Horacio... En paralelo con esa declaración programática sobre las prácticas imitativas desde Grecia hasta hoy pueden leerse los versos finales del poema *Consejos a un poeta cachorro*:

Por lo tanto, si quieres que no haya
poeta con menos de cuarenta años
que sea capaz de resistir tu impacto,
o más humildemente

113 GONZÁLEZ IGLESIAS, *Del lado del amor*, cit., pp. 35, 42, 255, 163, 331.

114 *ivi*, p. 124 y *Confiado*, cit., pp. 40 y 55. En otros casos, la evocación de un juguete que se identifica con una marca celeberrima en los años setenta y ochenta genera una reflexión melancólica: «Tus escamas, teselas para sumar tesoro. / El octógono vivo, las almenas, los arcos / como una miniatura medieval, / *Exin-castillos* mío, / de mi infancia perdida. / Sentado aquí en las gradas del invierno / no contaré las cúpulas, que tienen / la plenitud del yelmo y han librado / ya todas las batallas. / Si el único asidero es la hermosura / no hay estación posible. Subiremos» GONZÁLEZ IGLESIAS, *Del lado del amor*, cit., p. 218). Creo que el epigrama, aunque muy diverso en el tono, podría disponerse en paralelo con el texto de *Generación Nocilla* de Aurora Luque.

115 También podría verse –como me indica gentilmente María Dolores Martos– a la manera de «una suma de códigos cuyo hilo o engarce es el texto, esto es, la literatura figura como vértice donde confluyen muy distintos intertextos (desde los clásicos a lo nuevos medios de comunicación)».

116 GONZÁLEZ IGLESIAS, *Poética y Poesía*, cit., pp. 27–28.



Imagen 10: Cartel publicitario de la fragancia masculina *Hugo*, de la firma de moda Hugo Boss.

si lo que quieres es
 incorporarte al coro con voz nueva,
 –destemplantar el unísono con un grito de júbilo–
 para oscuro en la noche solitaria escribir
 entre el constante número de las constelaciones
 algo que se parezca a Déjame
 que me pierda una hora
 en la incomprensible
 pregunta de tus ojos, te propongo
 al revés el eslogan de la Colonia Hugo:
Don't innovate.
*Imitate.*¹¹⁷

Este consejo postrero a un joven que ansía destacar como poeta combina la sutil reminiscencia de parte de un hexámetro de Virgilio (*Aeneis* VI, 268 «*ibant obscuri sola sub nocte per umbram*» > «oscuro en la noche solitaria»), la cita parcial del *explicit* del poema *A un bello muchacho con lentes* de Isla Correyero («y perderme una hora en la incomprensible pregunta de tus ojos») y la inversión del mensaje difundido por el eslogan de la fragancia masculina de Hugo Boss a través de la publicidad televisiva («Don't imitate. Innovate»).

Desde el punto de vista de la exaltación de la tradición grecolatina en Occidente, los versos finales actúan al modo de *aprosdóketon*, saltando de la alta cultura al contexto de los *mass media*, rechazando de manera tajante un mensaje frívolo acuñado por los mismos. Por cuanto ahora nos interesa, en el poema titulado *Momento perfecto patrocinado por*

¹¹⁷ GONZÁLEZ IGLESIAS, *Del lado del amor*, cit., pp. 321-322.

contrato 10 de Amena», encontramos una cita reveladora sobre el alcance de unos lemas que funcionan al modo de espejismos: «la poesía más eficaz de todos los tiempos se está practicando hoy, en los medios audiovisuales, y se llama publicidad».¹¹⁸

En este primer recorrido sobre el impacto del universo publicitario en la obra lírica de JAGI creo que puede ser útil reservar para la conclusión el testimonio del siguiente poema:

Ya.com me ofrece megas ilimitados
 sólo para mi página
 personal. Gratuitos. Pero hay algo
 hay algo que me inquieta en esos megas.
 Su lenguaje me suena a tentación antigua.
 Megas ilimitados, ¿para qué?
 Las ciudades inmensas, el desierto,
 las universidades, los gobiernos del mundo
 y de sus monarquías, las empresas
 incluso
 los intelectuales pueden necesitarlos,
 pero no yo, que alguna vez traduje
 a Horacio y sé que existen
 límites para todas las cosas, que es distinta
 la línea
 del laberinto, que mis propios límites
 en el espacio y en el tiempo tienen
 un nombre simple que me gusta: cuerpo.

Definitivamente
 quiero tener los mismos límites que las cosas.¹¹⁹

El inicio de la composición reproduce el lema de la campaña publicitaria de la marca de internet *Ya.com*, perteneciente a la empresa Jazztel (activa entre 1999 y 2012), en la que se ofertaba un acceso sin límite a la red para abonados de la compañía. El poema ofrece uno de los pocos casos en que el locutor poético –trasunto del escritor salmantino, profesor titular de filología latina y traductor de clásicos como Catulo u Horacio– muestra claramente su desconfianza hacia el reclamo publicitario. A la manera de una antigua *priamel*, se contrapone el uso de los «megas ilimitados» para una serie heterogénea que comprende «ciudades inmensas» y «desierto», «universidades» y «gobiernos del mundo» con «monarquías», «empresas» e «intelectuales», agavillando así distintos tipos de poderes fácticos o regímenes, desde el económico al académico, pasando por el político. La ambición de no ceñirse a los límites recuerda al escritor «el lenguaje» propio de la «tentación antigua», quizá evocando el pasaje del *Génesis* (III, 5 «et eritis sicut dii» / ‘Y seréis como dioses’).¹²⁰ Como la insidiosa serpiente del Antiguo Testamento, la publicidad de esta compañía ofrece el acceso ilimitado a internet, la posibilidad de

118 *Ivi*, p. 195. Procedente de la reseña que Ramón Buenaventura hizo en el ABC cultural del *Prefacio a Platón* de Erick A. Havelock: *ABC Cultural*, 7 de Abril de 2001, p. 28.

119 *Ivi*, p. 193.

120 *Biblia Vulgata*, cit., p. 4.

una información infinita que te puede convertir en un ‘diosecillo’ doméstico y postmoderno. Frente a ese panorama tentador, el traductor de Horacio se muestra consciente de sus limitaciones, admite serenamente que lo humano tiene vedado lo infinito y que es el cuerpo lo que nos da la medida de la realidad y del entorno.

8 SIGNOS JANUALES: LA PUBLICIDAD ENTRE EL EROS Y LA IRONÍA

La publicité semble, par tous ses panneaux et par toutes ses affiches, lancer ce cri : « Le paradis appartient à celui qui achète et à celui qui consomme ! ».

Leo Spitzer

El comentario de un pequeño conjunto de textos nos ha permitido verificar el interés por la publicidad en la poesía española contemporánea. En un panorama creativo estimulado por el hibridismo y por la invasiva presencia de los medios de comunicación de masas, resulta cada vez más necesario el análisis detenido de un fenómeno cultural que se remonta hasta las oleadas renovadoras de los años sesenta y que sigue apreciándose en los versos de no pocos autores. La gavilla de poemas seleccionados comprende una notable variedad de enfoques y registros, aunque obligado es decir que muchos otros testimonios han quedado en el tintero, a la espera de una indagación crítica. Pienso en el célebre *Dixan* de Pablo García Casado (Córdoba, 1972), un poema construido sobre el choque estético que plantea la mixtura de una temática sentimental estereotipada con la ponderación de los efectos de un famoso detergente publicitado en los medios audiovisuales.¹²¹ Recuerdo asimismo los versos de *Logo*, donde Antonio Praena (Purullena, 1973) esbozaba una interpretación simbólica de las tres rayas emblemáticas de la marca deportiva Adidas.¹²² Quisiera apuntar asimismo el texto provocativo de *Smartphone: bendito tú eres entre todos los bienes*, de Marcos García Rey (Madrid, 1973), donde se pone en solfa la exhibición del ubicuo aparato telefónico por parte de todo un amplio espectro social en el que figuran desde el desempleado hasta el ministro, la periodista, la directiva de RR.HH., el psicoanalista, la dependienta, el universitario y la veinteañera.¹²³

En el contexto de la era digital, dominado por una incuestionable pulsión escópica, la incorporación de la imagen multimedia a la poesía encuentra en el ámbito publicitario una de las vías de hibridación más propicias. De hecho, tal como subrayara M. G. Profeti, la «integración de la imagen en la escritura» se revela paulatinamente como «un dictado

121 «Por qué se secará tan lenta la ropa por qué persisten /las manchas de grasa de fruta y de tus labios /si dixerán borra las manchas de una vez por todas /por qué la aspereza de las prendas la sequedad de su tacto /si pienso en tus manos en tu modo de mirarme de decirme /que por culpa del amor habrá que lavar las sábanas de nuevo /preguntas tristes tristes como todos los anuncios de detergente /y es que no encuentro mejor suavizante que tus manos /en esos bares supermercados desnudos de la noche» (PABLO GARCÍA CASADO, *Las afueras*, Barcelona, DVD, 1997). El texto se incorporó posteriormente al florilegio posmoderno titulado *Veinticinco poetas españoles jóvenes. Antología*, Madrid, Hiperión, 2003, p. 22. Remedios Sánchez García también ha seleccionado el mismo poema ‘publicitario’ en su reciente antología: *El canon abierto. Última poesía en español*, Madrid, Visor, 2015, p. 276.

122 ANTONIO PRAENA SEGURA, *Actos de amor*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular, 2011, pp. 30-31.

123 MARCOS GARCÍA REY, *Lengua(s) de cobre*, Madrid, Visor, 2012, p. 60.

implícito de la poética postmoderna». ¹²⁴ Si nos ceñimos al terreno específico del diálogo entre publicidad y lírica, consideramos que puede resultar sumamente útil el concepto de *transposición intermedial*, que se puede definir como la ‘descripción literaria de un documento visual o audiovisual generado por los medios de comunicación de masas’. ¹²⁵ Por supuesto, la designación genérica de «documento visual» para la fuente icónica de tales poemas postmodernos abrazaría una apabullante diversidad de formas. Bajo la idea de *transposición intermedial* se abarca la evocación poética de un *spot* televisivo al igual que la de anuncio callejero, pasando por la fotografía comercial de la prensa ilustrada, un video-clip musical, la secuencia de un relato cinematográfico, las escenas de un video casero, las tiras de un cómic, un corto de *youtube*... Los poetas dan cuenta de la masificada sociedad de consumo a través de un abanico de imágenes fragmentadas que rigen nuestra cotidianidad.

En el ciclo de poemas estudiados, hemos tenido ocasión de apreciar cómo los textos se sirven de fuentes visuales tan distintas como los anuncios de televisión (el brandy *Centenario* de Vázquez Montalbán, el perfume *Loulou* de Aurora Luque, el *Peugeot 106 Kid* y los yogures desnatados *Danone* de González Iglesias), las fotografías publicitarias contempladas con arrobos sensual en revistas o carteles urbanos (el anticongelante de Aníbal Núñez, los calzoncillos *Calvin Klein* y los jeans *Wrangler* de Ana Rossetti, el perfume *Byzance* de Aurora Luque) o los folletos publicitarios que se reparten por buzoneo (Ángel Luis Luján). Como hemos tenido ocasión de apreciar, en este tipo de transferencia inter-discursiva (imagen publicitaria > poema) con notable asiduidad figuración icónica y figuración irónica van de la mano. ¹²⁶ Los autores se sirven del humor, utilizan la mezcla de registros o la combinación de lenguajes para provocar la ruptura del horizonte de expectativas de sus lectores, para suscitar el efecto sorpresa que les guíe hacia la sonrisa o hacia la revelación. Esa concepción algo lúdica del momento creativo presenta un interesante ejemplo de intertextualidad con el universo desenfadado y asequible del arte pop.

¹²⁴ MARIA GRAZIA PROFETI, *Ana Rossetti: juego y poder*, en «Zurgai» (Diciembre 1994), pp. 38-41, en la p. 39.

¹²⁵ Conviene tener presente, a este propósito, varias ideas aparejadas a este tipo de ejercicio creativo: 1- la transposición intermedial no se limita a una mera descripción informativa; 2- un poema que describe un fotograma de cine, una viñeta de cómic, un cartel comercial o un anuncio televisivo no tiene que acotar por fuerza todos y cada uno de los detalles icónicos o icónico-textuales que identifican ese referente y lo hacen –de alguna manera– único (el poeta seleccionará aquellos elementos que convienen a su intención creativa y los fijará en palabra con el propósito de sugerir determinados efectos sobre los lectores); 3- la libertad del creador literario al plasmar poéticamente una fuente icónica o icónico-textual puede conducirle a introducir ciertos cambios (en forma de modificaciones, adiciones o supresiones) que el crítico solo podrá evidenciar mediante un cotejo detallado entre el texto poético y su respectivo correlato visual o audiovisual.

¹²⁶ No sin razón, el crítico y poeta Luis Bagué Quílez me apunta cómo podría hablarse asimismo de «un tipo de poema híbrido –‘icónico e irónico’– que puede relacionarse asimismo con el entorno «publicitario, pues utiliza la marca para designar un *locus*: pienso en *McDonald’s*, de Vilas, o en algunas composiciones de *Cortes publicitarios*, de Javier Moreno». Además de los dos textos aducidos por el autor alicantino, cabe mencionar igualmente *McDonald’s* del poeta mexicano Julián Herbert (recogido en la antología *El canon abierto*, cit., pp. 371-372). Ciertas similitudes con ese enfoque presenta asimismo la *Oración en Starbucks* (tríptico integrado por un *Introito*, una *Plegaria Latte (Acción de Gracias)* y un *Himno Mocca (Nocturno)*, que puede leerse en el reciente poemario del propio LUIS BAGUÉ QUÍLEZ, *Paseo de la identidad*, Madrid, Visor, 2014, pp. 9-11.

Además del rostro de la ironía, la segunda cara que presenta el Jano publicitario al caminar por los terrenos de la poesía es la de la atracción erótica. No en vano la manipulación visual y lingüística que define el medio publicitario se ha contemplado bajo el prisma de la *seducción*, un término ambiguo que –según define la R.A.E.– apunta simultáneamente hacia la acción de: «engañar con arte y maña; persuadir suavemente para algo malo»; «atraer físicamente a alguien con el propósito de obtener de él una relación sexual», «embargar o cautivar el ánimo».¹²⁷ La movilización de recursos visuales, textuales y sonoros que aspiran a persuadir a los consumidores potenciales puede así contemplarse como un sutil arte de engaño, un juego (levemente consentido) que incita al gasto, un dispositivo semiótico que pretende excitar desde el plano físico y conmover desde el plano emotivo. Cuando se contempla desde ese ángulo el contacto entre poesía y publicidad, no puede suscitar sorpresa alguna que los autores recalquen en sus versos la sugestiva lascivia de los spots televisivos, las vallas publicitarias o los anuncios en prensa escrita. Creo que la impostación erótica de los poemas que abordan las distintas tipologías publicitarias se cumple ejemplarmente en Manuel Vázquez Montalbán, Aníbal Núñez, Ana Rossetti y Juan Antonio González Iglesias.¹²⁸ En el contexto masificado y anónimo del consumo individualista, ese tipo de imagen publicitaria que incita a la lujuria suele asociarse en poesía al ejercicio del placer solitario o de la ensoñación carnal. Creo necesario, además, apuntar cómo en el amplio contexto de la imagen posmoderna, una vez rebasada la línea estilizada del erotismo, otros poetas han querido ir aún más allá, cultivando un tipo de transposición intermedial referida a una fuente pornográfica, considerada quizá la última frontera de un tipo de lujuria mercantilizada.¹²⁹

En definitiva, la poesía urbana de las últimas décadas ha asimilado como parte de un universo reflejado el espectro postmoderno de la publicidad, cuya promiscua apertura ansía de forma vocinglera que sean muchos los llamados y muchos los elegidos en el paraíso prometido del consumo.

127 CALVO REVILLA, *Estrategias retóricas de la seducción: microrrelato y anuncio publicitario*, cit.

128 Así no nos parece algo azaroso que Pedro Provencio haya recogido alguno de los textos que hemos estudiado en su cuidada PEDRO PROVENCIO (ed.), *Antología de la poesía erótica española e hispanoamericana*, Madrid, EDAF, 2003, pp. 615-616 (Aníbal Núñez, *Oh náyade*) y 639 (Ana Rossetti, *Chico Wrangler*).

129 Me limitaré a espigar aquí cinco poemas: *Voyeur* de Manuel Vázquez Montalbán (recogido en VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Memoria y deseo*, cit., p. 225), *Hard Core* de Antonio Martínez Sarrión (publicado en 1988 en el poemario *Ejercicio sobre Rilke* y ahora reimpresso en ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN, *Última fe. Antología poética 1965-1999*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 304), *Administra la copa (el último de Rocco Siffredi)* de Antonio Portela (*Dogos*, Valencia, Pre-Textos, 2011, pp. 51-52); *Web Cam* de Luis Antonio de Villena (*Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*, Madrid, Visor, 2011, pp. 112-113) y *Pornografía* del mismo autor (composición inédita, colgada en la red con una selección de material fotográfico, dentro de la página oficial del escritor madrileño: <http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/pornografia-poema-inedito/>).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABRIL, JUAN CARLOS, *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*, Granada, El Genio Maligno, 2011. (Citato a p. 267.)
- ALBERT, MECHTILD (ed.), *Vanguardia española e Intermedialidad. Artes escénicas, cine, radio*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005. (Citato a p. 232.)
- ALONSO, DÁMASO, *Claridad y belleza en las Soledades*, en *Obras completas*, Madrid, Greda, 1978, vol. v, pp. 293-317. (Citato a p. 254.)
- ÁLVAREZ, JOSEFA, *Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque*, en «Minerva», xxii (2009), pp. 217-230. (Citato a p. 261.)
- *Tradición Clásica en la poesía de Aurora Luque: figuras, formas e ideas*, Sevilla, Renacimiento, 2013. (Citato a p. 261.)
- ALZIEU, PIERRE, ROBERT JAMMES y col. (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000. (Citato a p. 256.)
- ATENCIÓN, MARÍA VICTORIA, *El fruto de mi voz*, ed. por Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Patrimonio Nacional-Universidad de Salamanca, 2014. (Citato a p. 246.)
- *Ex libris*, Madrid, Visor, 2003. (Citato a p. 255.)
- *Las iluminaciones. Antología y poemas inéditos*, ed. y pról. por Clara Janés, Madrid, Editorial Salto de Página, 2014. (Citato a p. 246.)
- BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS, *Introducción al concepto de écfrasis*, en *Metodologías comparatistas y Literatura comparada*, ed. por Pedro Aullón de Haro, Madrid, Dykinson, 2012, pp. 231-239. (Citato a p. 240.)
- *La menina ante el espejo. Visita al Museo 3.0*, Madrid, Fórcola, 2016. (Citato a p. 240.)
- *Paseo de la identidad*, Madrid, Visor, 2014. (Citato a p. 276.)
- *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pretextos, 2006. (Citato a p. 263.)
- BARRAL, CARLOS, *Diario de Metropolitano*, Madrid, Cátedra, 1997. (Citato a p. 238.)
- BIANCHI, MARINA, *La poética independiente de Ana Rossetti*, en *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. por José Jurado Morales, Madrid, Visor, 2013, pp. 25-67. (Citato a p. 248.)
- Biblia Vulgata*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002. (Citato alle pp. 238, 243, 271, 274.)
- BOGGIONE, WALTER y GIOVANNI CASALEGNO, *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milano, TEA, 1999. (Citato alle pp. 245, 255, 256.)
- CALVO REVILLA, ANA, *Estrategias retóricas de la seducción: microrrelato y anuncio publicitario*, en *Culturas de la seducción*, ed. por Patricia Cifre Wibrow y Manuel González de Ávila, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, pp. 67-74. (Citato alle pp. 270, 277.)
- CORREA RAMÓN, AMELINA, «Alta flor tuya erguida en los oscuros parques». *Mundo vegetal y sensualidad en los primeros poemarios de Ana Rossetti*, en *Un título para Eros. Erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*, ed. por Remedios Sánchez García, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 267-290. (Citato a p. 254.)

- «*Indicios vehementes y Devocionario*»: *el erotismo de la imagen floral en la poesía de Ana Rossetti*, en «*Angélica. Revista de Literatura*», VII (1995-1996), pp. 215-232. (Citato a p. 254.)
- DARÍO, RUBÉN, *Prosas profanas y otros poemas*, ed. por Ignacio M. Zuleta, Madrid, Castalia, 2003. (Citato a p. 247.)
- DEBICKI, ANDREW P., *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la Modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997. (Citato a p. 249.)
- DÍAZ ARROYO, MARÍA LUISA, *El sexo de los perfumes en la publicidad*, en *Género y sexo en el discurso artístico*, ed. por José Luis Caramés y Santiago González, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994, pp. 245-256. (Citato a p. 247.)
- DICK, JENNIFER K., *La Pop Culture. De la publicité dans la poésie: un renversement de l'ordre économique*, en «*Trans*», IX (2010), pp. 1-19, <http://trans.revues.org/354>. (Citato a p. 229.)
- El canon abierto. Última poesía en español*, Madrid, Visor, 2015. (Citato alle pp. 275, 276.)
- ESCRIBANO HERNÁNDEZ, ASUNCIÓN, *Literatura y publicidad. El elemento persuasivo-comercial de lo literario*, Manganeses de la Lampreana, Comunicación Social Ediciones, 2011. (Citato a p. 229.)
- ESTRUCH, JOAN, FRANCESC MERCADÉ y col., *El paper de la dona a la publicitat: la manipulació d'una imatge*, en «*Papers. Revista de Sociologia*», X (1978), pp. 95-113. (Citato a p. 246.)
- FERNÁNDEZ PORTA, ELOY y JOSÉ LUIS PARDO, *El fin de la distinción entre alta y baja cultura. Conversaciones sobre creación contemporánea*, en *Todos somos autores y público*, ed. por Roberto Valencia, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 163-181. (Citato a p. 227.)
- FERRADÁNS, CARMELA, *De seducción, perfume y ropa interior: poesía y publicidad en la España contemporánea*, en «*Anales de Literatura Española Contemporánea*», XXVI/1 (2001), pp. 95-113. (Citato alle pp. 230, 253.)
- *La (re)velación del significante: erótica textual y retórica barroca en 'Calvin Klein, underdrawers' de Ana Rossetti*, en «*Monographic Review*», VI (1990), pp. 183-191. (Citato a p. 253.)
- *La seducción de la mirada: Manuel Vázquez Montalbán y Ana Rossetti*, en «*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*», XXII (1997), pp. 19-31. (Citato a p. 239.)
- FLOR, FERNANDO R. DE LA, *La vida dañada de Anibal Núñez*, Salamanca, Delirio, 2012. (Citato a p. 241.)
- FONTALVA PLATERO, JAVIER, *Breves notas sobre el erotismo en la publicidad de TV*, en «*Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*», VI (1983), pp. 83-94. (Citato alle pp. 235, 246.)
- GARCÍA CASADO, PABLO, *Las afueras*, Barcelona, DVD, 1997. (Citato a p. 275.)
- GARCÍA MARTÍN, JOSÉ LUIS, *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar, 1980. (Citato a p. 235.)
- GARCÍA REY, MARCOS, *Lengua(s) de cobre*, Madrid, Visor, 2012. (Citato a p. 275.)
- GIL, MARÍA, *Las huellas de la obra de arte visual en la poesía de Juan Antonio González Iglesias*, trabajo de Fin de Grado, Universidad Complutense de Madrid, 19 de junio de 2015.

- GÓNGORA, LUIS DE, *Soledades*, Madrid, Alianza, 1982. (Citato a p. 254.)
 — *Soledades*, ed. por Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994. (Citato a p. 254.)
 GONZÁLEZ IGLESIAS, JUAN ANTONIO, *Confiado*, Madrid, Visor, 2015. (Citato alle pp. 259, 272.)
 — *Del lado del amor. Poesía reunida*, Madrid, Visor, 2010. (Citato alle pp. 268, 269, 272-274.)
 — *Poética y Poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2008. (Citato alle pp. 268, 272.)
 HEACOCK-RENAUD, JENNIFER, *El potencial queer de la androginia en la poesía de Ana Rossetti*, en *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. por José Jurado Morales, Madrid, Visor, 2013, pp. 167-187. (Citato a p. 257.)
 HORACIO, *Arte Poética*, ed. por Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2012. (Citato a p. 267.)
 HUETE, JAIME DE, *Comedia vidriana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002. (Citato a p. 253.)
 HUYSMANS, JORIS-KARL, *A contrapelo*, ed. por Juan Herrero, Madrid, Cátedra, 1984. (Citato a p. 237.)
 JAURALDE, PABLO, *China destruida (y otras flautas dulces y traveseras)*, Madrid, Calambur, 2012. (Citato a p. 252.)
 JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Jardines lejanos*, Madrid, Visor-Diputación de Huelva, 2007. (Citato a p. 236.)
 JURADO MORALES, JOSÉ (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, 2013. (Citato a p. 248.)
 LANZ, JUAN JOSÉ, *Poesía y compromiso en la generación del 68*, en *Leer y entender la poesía: conciencia y compromiso poéticos*, ed. por Martín Muelas Herráiz y Juan José Gómez Brihuega, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 165-218. (Citato a p. 231.)
 LE VAGUERESSE, EMMANUEL, *Juan Antonio González Iglesias: Esto es mi cuerpo (1997) ou Les amis du corps*, en *Écritures du corps masculin. Poésie espagnole contemporaine*, ed. por Nadine Ly, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 199-216. (Citato a p. 268.)
 LÓPEZ SUÁREZ, MERCEDES, *Literatura y Medios de comunicación*, Madrid, Laberinto, 2007. (Citato a p. 228.)
 LÓPEZ VARELA, ASUNCIÓN, *Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación*, en «Cuadernos de Información y Comunicación», XVI (2011), pp. 95-114. (Citato a p. 231.)
 LUGONES, LEOPOLDO, *Lunario sentimental*, ed. por Jesús Benítez, Madrid, Cátedra, 1988. (Citato a p. 236.)
 LUJÁN ATIENZA, ÁNGEL LUIS, *Allí*, Cuenca, Diputación de Cuenca, 1999. (Citato a p. 259.)
 — *Experimentos bajo Saturno*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2000. (Citato a p. 258.)
 — *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco Libros, 2005. (Citato a p. 249.)

- *Tú autorreflexivo*, en *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco Libros, 2005, pp. 255-263. (Citato a p. 248.)
- *Una calle cortada*, Madrid, Devenir, 2005. (Citato a p. 258.)
- LUQUE, AURORA, *Fabricación de las islas (Poesía y Metapoética)*, ed. por Josefa Álvarez Valadés, Valencia, Pre-Textos, 2014. (Citato a p. 262.)
- *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor, 2008. (Citato a p. 266.)
- *Personal & político*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2015. (Citato alle pp. 263, 267.)
- *Poética y Poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2006. (Citato alle pp. 262, 263.)
- *Problemas de doblaje*, Madrid, Rialp, 1990. (Citato a p. 263.)
- LY, NADINE, *Corps parfait, corps exact. Écrire le corps (Luis Antonio de Villena, Juan Antonio González Iglesias)*, en *Écritures du corps masculin. Poésie espagnole contemporaine*, ed. por Nadine Ly, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, pp. 69-198. (Citato a p. 268.)
- MACHADO, ANTONIO, *Poesías completas*, ed. por Manuel Alvar, Madrid, Espasa Calpe, 1990. (Citato a p. 267.)
- MACHADO, MANUEL, *Alma. Ars moriendi*, ed. por Pablo del Barco, Madrid, Cátedra, 1995. (Citato a p. 236.)
- MAKRIS, MARY, *Mass Media and the New Ekphrasis: Ana Rossetti's 'Chico Wrangler' and 'Calvin Klein underdrawers'*, en «Journal of Interdisciplinary Studies», II (1993), pp. 237-249. (Citato alle pp. 240, 252.)
- MARCIAL, *Epigramas*, Madrid, Gredos, 1997, vol. I. (Citato a p. 255.)
- MARMORI, GIANCARLO, *Iconografía femenina y publicidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977. (Citato a p. 246.)
- MARTIAL, *Martialis Epigrammata*, ed. por W. M. Lindsay, Oxford, Oxford University Press, 2007. (Citato a p. 255.)
- MARTÍNEZ SARRIÓN, ANTONIO, *Última fe. Antología poética 1965-1999*, Madrid, Cátedra, 2003. (Citato a p. 277.)
- MONTERO CARTELLE, ENRIQUE, *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos. La velada de la fiesta de Venus. El concubito de Marte y Venus. Centón nupcial*, Madrid, Gredos, 1990. (Citato a p. 255.)
- MORALES BARBA, RAFAEL, *Poética horaciana, realista y del cuerpo en Juan Antonio González Iglesias (1997-2007)*, en *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Madrid, Devenir, 2009, pp. 257-277. (Citato a p. 267.)
- MORÁN RODRÍGUEZ, CARMEN, *Anúnciese en el aire. Consumo y publicidad en la obra de Aurora Luque*, en «Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos», III/2 (2015), pp. 213-233. (Citato alle pp. 261, 263, 267.)
- NÚÑEZ CÁCERES, JAVIER, *Concordancias lexicográficas de la obra poética de don Luis de Góngora*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1994. (Citato a p. 254.)
- NÚÑEZ, ANÍBAL, *La luz en las palabras. Antología poética*, ed. por Vicente Vives, Madrid, Cátedra, 2009. (Citato alle pp. 241, 243, 244.)
- *Obra poética*, ed. por Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals, Madrid, Hiperión, 1995. (Citato alle pp. 241, 244.)

- NÚÑEZ, ANÍBAL, *Poesía reunida (1967-1987)*, Madrid, Calambur, 2015. (Citato alle pp. 241, 244.)
- OSUNA, INMACULADA, *Recepción y creación poética: el ms. 90-V1-9 de la Fundación Bartolomé March y la poesía en Granada a finales del siglo XVII*, en «Criticón», CIII-CIV (2008), pp. 93-117. (Citato a p. 254.)
- PARDELLAS VELAY, ROSAMNA, *Los poemas-anuncio: la publicidad*, en *El arte como obsección. La obra poética de Aníbal Núñez en el contexto de la poesía española de los años 70 y 80*, Madrid, Verbum, 2009, pp. 189-212. (Citato a p. 241.)
- PÉREZ BUSTAMANTE MOURIER, ANA SOFÍA, *Ana Rossetti, cronista del paraíso ('Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes')*, en *Comentarios de textos. Poetas del siglo XX*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 7-36. (Citato alle pp. 248, 254.)
- PERSIN, MARGARET H., *Getting the Picture. The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*, Lewisburg-London, Bucknell University Press-Associated University Presses, 1997. (Citato alle pp. 240, 248, 249, 257.)
- Poemas autógrafos*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1987. (Citato a p. 250.)
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS, *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014. (Citato a p. 240.)
- *Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea*, en «eHumanista», xv (2010), pp. 176-208. (Citato a p. 254.)
- PORTELA, ANTONIO, *Dogos*, Valencia, Pre-Textos, 2011. (Citato a p. 277.)
- PRAENA SEGURA, ANTONIO, *Actos de amor*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular, 2011. (Citato a p. 275.)
- PROFETI, MARIA GRAZIA, *Ana Rossetti: juego y poder*, en «Zurgai» (Diciembre 1994), pp. 38-41. (Citato a p. 276.)
- PROVENCIO, PEDRO (ed.), *Antología de la poesía erótica española e hispanoamericana*, Madrid, EDAF, 2003. (Citato a p. 277.)
- RIPPL, GABRIELE (ed.), *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*, Berlin-Boston, Walter de Gruyter, 2015. (Citato a p. 232.)
- ROBBINS, JILL, *Seduction, Simulation, Transgression and Taboo: Eroticism in the Work of Ana Rossetti*, en «Hispanofilia», CXXVIII (2000), pp. 49-65. (Citato a p. 248.)
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ, *Un Eros literario: el Eros fálico en la poesía española actual*, en *Eros literario. Actas del Coloquio*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 365-377. (Citato a p. 248.)
- ROSSETTI, ANA, *Indicios vehementes*, Madrid, Hiperión, 1985. (Citato alle pp. 237, 249.)
- *Poética y Poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2007. (Citato alle pp. 249, 250, 256.)
- *Yesterday*, Madrid, Torresmozas, 1988. (Citato a p. 250.)
- SIMÓN, ALEJANDRO, *Inquietud de la minoría virgiliana: belleza y deporte en la poesía de Juan Antonio González Iglesias*, Madrid, 2015, Universidad Complutense de Madrid, 2015, <http://eprints.ucm.es/32765/1/T36181.pdf>. (Citato a p. 268.)

- SPITZER, LEO, *American Advertising Explained as Popular Art*, en *A Method of Interpreting Literature*, Northampton, Smith College, 1949, pp. 102-149. (Citato a p. 228.)
- *La publicité américaine comme art populaire*, en «Poétique. Revue de Théorie et d'analyse littéraires», XXXIV (junio 1978), pp. 152-171. (Citato a p. 228.)
- TALENS, JENARO, *De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970*, en «Revista de Occidente», CI (Octubre 1989), pp. 107-127. (Citato a p. 230.)
- TOMÁS, FACUNDO, *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*, Madrid, Visor, 1998. (Citato a p. 239.)
- TOUS, PERE JOAN, *Canción para después de una guerra: música popular y memoria cultural en la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*, en *Vanguardia española e Intermedialidad. Artes escénicas, cine, radio*, ed. por Mechtild Albert, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 331-351. (Citato a p. 232.)
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL, *A la sombra de las muchachas en flor*, Barcelona, Laia, 1985. (Citato a p. 233.)
- *Memoria y deseo. Obra poética 1963-1990*, Barcelona, Mondadori, 2000. (Citato alle pp. 231, 233, 236, 238, 239, 277.)
- Veinticinco poetas españoles jóvenes. Antología*, Madrid, Hiperión, 2003. (Citato a p. 275.)
- VILLENA, LUIS ANTONIO DE, *La belleza impura. Poesía 1970-1989*, Madrid, Visor, 1996. (Citato a p. 256.)
- *Pornografía (poema inédito)*, <http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/pornografia-poema-inedito/>.
- *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*, Madrid, Visor, 2011. (Citato a p. 277.)
- VIRTANEN, RICARDO, *Realidad, mito y deseo. La mirada grecolatina de Aurora Luque*, en «Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura», CLXXXVII/750 (2011), pp. 783-791. (Citato a p. 261.)
- WILDE, OSCAR, *The Sphinx without Secret*, en *The Compleat Works of Oscar Wilde*, New York, Harper & Row, 1989, pp. 215-218. (Citato a p. 242.)

PAROLE CHIAVE

Poesía española contemporánea, Publicidad, Transposición intermedial, Postmodernidad.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Jesús Ponce Cárdenas es profesor titular de Literatura española en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Sus estudios se dedican tanto a literatura del Siglo de Oro como a la poesía contemporánea. Es uno de los más acreditados estudiosos de la lírica de Luis de Góngora. Al gran poeta áureo ha dedicado la mayor parte de sus monografías, entre las cuales recordamos *Cinco ensayos polifémicos* (2009) y *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, (2010). Ha cuidado varias ediciones críticas de textos poéticos, entre las que destacan la de las *Diversas Rimas* de Francisco de Medrano (2005), las *Rimas* de Gutierre de Cetina (2014) y la gongorina *Fábula de Polifemo y Galatea* (2010). De particular interés son sus estudios dedicados a la relación entre literatura y artes visuales, como demuestra, entre otros, su ensayo *Écfrasis: visión y escritura* (2014).

jesusponcecb@hotmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

JESÚS PONCE CÁRDENAS, *Poesía y Publicidad en España: notas de asedio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 227-284.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

SAGGI

«IL SUNT SI BIAUS QUE C'EN EST UNE
MERVOIE A VOIR». ZOOLOGIE E TERATOLOGIE
NEL *DEVISEMENT DOU MONDE*

ALESSIO COLLURA – *Univeristà di Palermo*

L'articolo ha come oggetto le descrizioni animali e teratologiche del *Devisement dou monde*. In particolare, la fauna poliana con le sue estremizzazioni mostruose e meravigliose viene indagata sul doppio filo del testo franco-italiano del *Devisement* (accompagnato, laddove necessario, dall'ausilio delle redazioni toscana e latina) e dell'iconografia rappresentata dalle miniature contenute in quattro codici del *Devisement/Milione* (mss. Royal 19 D I, Bodley 264, BNF fr. 2810, Arsenal 5219).

The present article investigates animal and teratological descriptions of the *Devisement dou monde*. Particularly, Marco Polo's fauna and its monstrous and marvelous extremes are explored both in the Franco-Italian text (occasionally also with the help of the Tuscan and Latin versions), as well as in the iconography of the illuminations included in four manuscripts of the *Devisement/Milione* (mss. Royal 19 D I, Bodley 264, BNF fr. 2810, Arsenal 5219).

I PER UN'INDAGINE SULLA FAUNA DEL *MILIONE*

Il *Devisement dou monde* (o *Milione* secondo la vulgata toscana) è forse il libro più universalmente noto di tutta la letteratura italiana del Duecento.¹ La sua grandissima fortuna è testimoniata dall'ampia e complessa tradizione che a distanza di otto secoli ce lo consegna.² In questa rete di testimonianze manoscritte non colpisce tanto la molteplicità

- ¹ Per un quadro dettagliato delle varie denominazioni del libro di Marco Polo nei testimoni pervenuti, si veda MARCO POLO, *Il Milione*, a cura di Luigi Foscolo Benedetto, Firenze, Olschki, 1928, p. 245. *Devisement dou monde*, titolo del testo franco-italiano (F), è probabilmente quella originaria. Il libro fu composto nelle carceri di Genova nel 1298, in un francese pieno di italianismi morfologici e lessicali, e si presenta come opera bi-autoriale, frutto della collaborazione di un viaggiatore-narrante, Marco Polo, e di un letterato redattore, Rustichello da Pisa. Tra i contributi recenti sul *Milione/Devisement*, segnalò: CHRISTINE GADRAT-OUERFELLI, *Lire Marco Polo au Moyen Âge. Traduction, diffusion et réception du Devisement du monde*, Turnhout, Brepols, 2015; ALVISE ANDREOSE, *Marco Polo's Devisement dou monde and Franco-Italian tradition*, in «Francigena», 1 (2015), pp. 261-291; SIMON GAUNT, *Marco Polo's Le devisement du monde. Narrative Voice, Language and Diversity*, Cambridge, Brewer, 2013; Giovanni Battista Ramusio "editor" del *Milione. Trattamento del testo e manipolazione dei modelli. Atti del Seminario di ricerca (Venezia, 9-10 settembre 2010)*, Roma-Padova, Antenore, 2011; CHRISTINE GADRAT, *Le rôle de Venise dans la diffusion du livre de Marco Polo (XIV^e-début XV^e siècle)*, in «Médiévales», LVIII (2010), pp. 63-78. SILVIA CONTE (a cura di), *I viaggi del Milione. Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del Devisement du monde di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 6-8 ottobre 2005)*, Roma, Tiellemedia, 2008; ALVARO BARBIERI, *Il narrativo nel Devisement dou monde. Tipologia, fonti, funzioni*, Roma, Tiellemedia, 2008.
- ² Cfr. ALVARO BARBIERI, *Dal viaggio al libro. Studi sul Milione*, Verona, Fiorini, 2004, p. 10: «La tradizione manoscritta dell'opera è vasta, plurilingue e intricata. La redazione che rispecchia più fedelmente i lineamenti della stesura originaria è quella franco-italiana, trädita dal ms. fr. 1116 della Bibliothèque nationale de France (contrassegnato nella bibliografia specialistica con la sigla F). Strettamente imparentati con F sono: FG, una riscrittura in buon francese; TA, una riduzione toscana; VA, una traduzione veneto-emiliana. Tutte queste versioni formano il raggruppamento A. Ma esiste un altro insieme di testi che documentano, a vari gradi e livelli, uno stadio più conservativo del libro di Marco e che costituiscono, di fronte alla famiglia A, un unico gruppo B. Tra questi, il più autorevole, e contenutisticamente più completo, è Z, una redazione latina conservata dal ms. Zelada 49.20 dell'Archivio Capitolare di Toledo». Sul problema

delle lingue usate (dal francese e dal latino ai dialetti italiani, al catalano, al portoghese, al castigliano, all'inglese, ecc.); quelli che colpiscono sono piuttosto i processi di riscrittura e di adattamento, i rimaneggiamenti, le traduzioni da una lingua all'altra e viceversa:

La febbre di diffondere il *Milione* in nuovi ambienti deve aver suggerito a traduttori e copisti di volgere subito il testo ceduto nelle loro mani nella lingua ritenuta più efficace per la sua ulteriore propagazione: il latino ad uso di missionari e scienziati, le lingue volgari e i dialetti per commercianti e viaggiatori, ma anche per un consumo voluttuario, da libro di evasione.³

Concretamente, l'esistenza di più redazioni e di una multiforme realtà testuale, determinata dai continui rimaneggiamenti, ampliamenti e scorciature cui è stato sottoposto il testo originario (quello, per intenderci, uscito dalle carceri genovesi e frutto del "patto" tra Marco Polo e Rustichello da Pisa), si spiega proprio alla luce di una ricezione complessa e stratificata dell'opera. Questo perché il *Devisement dou monde*, con il suo variegato orizzonte tematico-contenutistico e con un taglio stilistico ed elaborativo non univoco, si è posto fin dalle origini su un terreno di "genere" poco definito, anzi, proprio alla confluenza di più generi. E ancora oggi, d'altronde, chi si appresta alla lettura del *Milione* in una delle redazioni prospetticamente segnate e in una delle sue edizioni, finisce col sentirsi trasportato nel bel mezzo di un romanzo postmoderno *ante litteram*.

Tra tutti i testi prodotti dal Medioevo occidentale, il *Milione* è uno dei più sfuggenti. Sfuggente nella forma, che va seguita nelle rifrazioni di una tradizione manoscritta complessa e plurilingue, sfuggente nel suo statuto letterario, refrattario all'attribuzione di facili etichette e valutazioni sommarie.⁴

La natura proteiforme del *Devisement*, il complesso *iter* organizzativo del materiale tematico (giustificabile di fronte a una mole così grande di informazioni e narrazioni), l'alternarsi di fasi di scrittura e riscrittura, di trasmissione e traduzione, hanno trovato un necessario riflesso nell'approccio critico all'opera poliana. Se il primo passo è stato quello di fare chiarezza nella tradizione del testo (filologicamente segnato dall'intrecciarsi di tradizione diretta e indiretta, con una netta se non quasi totale prevalenza di quest'ultima)⁵ e si è cercato di dipanare, districandoli, tutti i fili della matassa, in un secondo momento

testuale e sulla storia della trasmissione del libro, si vedano anche: ALVARO BARBIERI, *Quale Milione? La questione testuale e le principali edizioni moderne del libro di Marco Polo*, in «Studi mediolatini e volgari», XLII (1996), pp. 9-46. EUGENIO BURGIO e MARIO EUSEBI, *Per una nuova edizione del Milione. Osservazioni sulla lingua della compilazione arturiana di Rustichello da Pisa*, in CONTE, *I viaggi del Milione*, cit., vol. I, pp. 17-48; JACQUES MONFRIN, *La tradition du texte de Marco Polo*, in *Études de philologie romane*, Genève, Droz, 2001, pp. 513-533.

³ La citazione è tratta da CESARE SEGRE, *Introduzione*, in Marco Polo, *Milione. Le divisament dou monde. Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, a cura di Gabriella Ronchi, Milano, Mondadori, 1982, pp. XI-XXIX, a p. XVII.

⁴ BARBIERI, *Dal viaggio al libro*, cit., p. 157.

⁵ Come è noto, la tradizione del *Devisement dou monde* è estremamente peculiare nel panorama della letteratura romanica medievale: infatti, la quasi totalità degli oltre 130 testimoni del *liber* di Marco Polo e Rustichello presentano una *facies* linguistica diversa rispetto a quella originaria. Fanno eccezione solamente il ms. Paris, BNF, fr. 1116 (F) e il frammento in collezione privata (f) scoperto da CHIARA CONCINA, *Prime indagini su un nuovo frammento franco-veneto del Milione di Marco Polo*, in «Romania», CXXV

hanno fatto capolino tendenze ermeneutiche e approcci metodologici di varia natura. Nella sua complessità, la bibliografia sul *Milione* può essere fatta rientrare in due campi nettamente separati, quello della filologia e quello dell'orientalistica, ai quali si è di recente aggiunta – ma con una certa lentezza e in modo non del tutto organico – un'attenzione per la materia etnografica, di cui Alvaro Barbieri è uno dei più appassionati sostenitori.⁶

Alla luce di questa “precarietà di genere” e delle potenzialità ermeneutiche a cui si presta il libro di Marco Polo, esso è stato interpretato ora come raccolta di *mirabilia*, ora come manuale di mercatura, o ancora come un trattato geografico o come una celebrazione della potenza mongola. Ma se è vero quanto afferma Barbieri, ossia che la prima interpretazione, «corrente nel Medioevo, è da respingere»,⁷ è altrettanto vero che, ponendoci proprio in un'ottica medievale entro la *Weltanschauung* che in qualche modo ha plasmato sia l'autore, o meglio gli autori del *Milione*, sia i primi fruitori dell'opera con il loro orizzonte d'attesa, non si può trascurare – anche semplicemente in una prospettiva ricezionale – quell'«approccio ingenuo al *Milione*» come catalogo teratologico o rassegna di favolose ricchezze documentato, peraltro, dai titoli fiabeschi con i quali il libro circolava e si diffondeva in varie lingue (*Livre des merveilles, De mirabilibus mundi*).⁸

Arriviamo, dunque, al punto di partenza del presente contributo. Quello che mi pare di aver desunto da un'indagine contrastiva della critica più aggiornata è che se da un lato si sono moltiplicati gli studi antropologici ed etnografici del *Milione*, dall'altro lato si è prestata poca attenzione (o forse un'attenzione superficiale) alla mirabile realtà faunistica dell'Oriente racchiusa e rappresentata nell'opera del viaggiatore veneziano.⁹

(2007), pp. 342-369, e studiato anche da PHILIPPE MÉNARD, *Deux nouveaux folios inédits d'un fragment franco-italien du 'Devisement du Monde' de Marco Polo*, in «Medioevo Romanzo», XXXVI (2012), pp. 241-280. Un codice frammentario, il ms. London, British Library, Cotton Otho D.V, considerato da Benedetto (in POLO, *Il Milione*, cit., pp. XXXI-XXXIII) come secondo testimone della redazione franco-italiana, è piuttosto espressione di una redazione anglo-normanna del *Devisement*: cfr. PHILIPPE MÉNARD, *Marco Polo en Angleterre*, in «Medioevo Romanzo», XXIV (2000), pp. 189-208.

6 Per una brevissima rassegna sugli sporadici contributi riguardanti i passi etnografici poliani, rimando a BARBIERI, *Dal viaggio al libro*, cit., p. 219, n. 2. Si vedano anche: SYED MANZARUL ISLAM, *The Ethics of Travel: from Marco Polo to Kafka*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1996; JOHN LARNER, *Marco Polo and the Discovery of the World*, New Haven-London, Yale University Press, 1999; EUGENIO BURGIO, *Marco Polo e gli idolatri*, in *Le voci del Medioevo. Testi, immagini, tradizioni*, a cura di Nicolò Pasero e Sonia Maura Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 31-62; SHARON KINOSHITA, *Marco Polo's Le Devisement dou Monde and the Tributary East*, in *Marco Polo and the Encounter of East and West*, a cura di Amilcare A. Iannucci e Suzanne C. Akbari, Toronto, University of Toronto Press, 2008, pp. 60-86; ANTONIO GARCIA ESPADA, *Marco Polo y la cruzada: historia de la literatura de viajes a las Indias en el siglo XIV*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2009; WAN-CHUAN KAO, *Hotel Tartary. Marco Polo, Yams, and the Biopolitics of Population*, in «Mediævalia», XXXII (2011), pp. 43-68.

7 BARBIERI, *Dal viaggio al libro*, cit., p. 158.

8 Per una dettagliata disamina del successo medievale del *Devisement/Milione* rinvio al recente contributo di GADRAT-OUERFELLI, *Lire Marco Polo au Moyen Âge*, cit.

9 Al di là delle riflessioni sull'argomento contenute in monografie generali sul *Milione* e su Marco Polo, gli unici contributi specifici sono quelli di JEAN-CLAUDE FAUCON, *La représentation de l'animal par Marco Polo*, in «Médiévales», XXXII (1997), pp. 97-117, BRIAN J. LEVY, *Un bestiaire oriental? Le monde animal dans le Devisement dou monde de Marco Polo*, in *Les animaux dans la littérature. Actes du Colloque de Tokyo de la Société internationale renardienne (du 22 au 24 juillet 1996 à l'Université Keio)*, a cura di Hideichi Matsubara et al., Tokyo, Keio University Press, 1997, pp. 159-178, e SHIGEMI SASAKI, *Faune et flore dans le Devisement du Monde: "Mont Vert" du Grand Kaan et "Vergier" de Deduit*, in *Guerres, voyages et*

Oggetti della nostra indagine saranno proprio quelle che definisco fin dal titolo le *zoologie* e le *teratologie* del *Devisement*. La scelta dei plurali sarà chiarita a breve. Intanto, ciò che qui accolgo metodologicamente dagli studi etnografici è quella centralità dell'esotico (applicabile anche al nostro oggetto) su cui insistono molti critici:¹⁰ esotico inteso non solo come straniero, ma anche come difforme. Seguendo Barbieri:

Il ricorso alla categoria dell'esotico ci pare [...] giustificato solo quando sia data una delle seguenti condizioni:

(a) un elemento qualsiasi, appartenente a un mondo straniero e "altro" da quello di partenza, non trova un omologo esatto, ma ha comunque un qualche corrispettivo endotico comparabile;

(b) tale elemento non ha un omologo né un corrispettivo endotico di alcun tipo.

Parallelamente a queste restrizioni, l'esotico può rivelarsi secondo due modalità:

(a) nell'alterazione del già noto;

(b) nella novità e nell'alterità irriducibili dell'ignoto.¹¹

Ecco il perché dei plurali: a più condizioni e modalità corrispondono più tipologie zoologiche o teratologiche.

Date queste premesse, va da sé che lo scopo primo del contributo è dunque volutamente catalogatore; poi, l'analisi delle rappresentazioni animali del *Devisement dou monde* non potrà prescindere da un'indagine parallela condotta sul fronte delle eventuali illustrazioni animali (quando presenti) allegate al testo poliano in alcuni dei suoi testimoni manoscritti. In questo modo, cercherò di far collimare *in itinere* i dati estrapolati dall'analisi del testo con i presupposti della tradizione culturale dell'Occidente medievale e con i suoi risvolti iconografici.¹²

quêtes au Moyen Âge. Mélanges offerts à Jean-Claude Faucon, a cura di Alain Labbé et al., Paris, Champion, 2000, pp. 381-388. Di recente è tornata sull'argomento Ana Barja Lopez, in occasione del convegno dedicato ad *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali* (L'Aquila, 19-21 novembre 2012): ANA BARJA LOPEZ, *La salamandra y el unicornio: dos ejemplos de descriptio en Il Milione*, in *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali. Medioevo latino, romanzo, germanico e celtico*, a cura di Franca Ela Consolino et al., Turnhout, Brepols, 2016 (in corso di stampa).

¹⁰ Mi riferisco a PIERRE-YVES BADEL, *Lire la merveille selon Marco Polo*, in «Revue des sciences humaines», CLXXXIII (1981-1983), pp. 7-16. GIORGIO RAIMONDO CARDONA, *I viaggi e le scoperte*, in *Letteratura italiana, V, Le Questioni*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 687-716; MICHÈLE GUÉRET-LAFERTÉ, *Sur les routes de l'Empire Mongol. Ordre et rhétorique des relations de voyage aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Champion, 1994; GIOIA ZAGANELLI, *Viaggiatori europei in Asia nel Medioevo. Note sulla retorica del mirabile*, in «Studi testuali», IV (1996), pp. 157-165; ALVARO BARBIERI, *Marco Polo e l'Altro*, in «Studi testuali», V (1998), pp. 7-24.

¹¹ BARBIERI, *Dal viaggio al libro*, cit., p. 160.

¹² Tra gli studi delle illustrazioni del *Devisement/Milione*, segnalo: PHILIPPE MÉNARD, *L'illustration du Devisement du Monde de Marco Polo: étude d'iconographie comparée*, in *Métamorphose du récit de voyage. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985)*, a cura di François Moureau, Paris-Genève, Champion/Slatkine, 1986, pp. 17-31; PHILIPPE MÉNARD, *Marco Polo en images. Les représentations du voyageur au Moyen Âge*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami et al., 2 voll., Pisa, Pacini, 2006, vol. II, pp. 993-1021; DEBRA HIGGS STRICKLAND, *Artists, Audience and Ambivalence in Marco Polo's Divisament dou Monde*, in «Viator», XXXVI (2005), pp. 493-529. Altri contributi sono ricordati *infra*, tra le note bibliografiche del § 3.

2 ANIMALI E TERATOLOGIE TESTUALI

Per l'analisi testuale dei passi contenenti rappresentazioni zoologiche e teratologiche, ho preso in considerazione il testo franco-italiano (F) del *Devisement dou monde* – da cui traggio, salvo indicazione diversa, i passaggi citati nel seguito dell'articolo, secondo l'edizione fornita da Mario Eusebi – integrando la suddetta schedatura con un costante raffronto delle redazioni toscana (T) e latina (Z).¹³

Di animali o di esseri più o meno veritieramente mostruosi l'opera poliana è abbastanza ricca: in generale, nella descrizione delle regioni o delle città asiatiche visitate dal veneziano è dedicato quasi sempre un accenno alla flora e alla fauna locale (nella resa più semplice e immediata, anche a mo' di elencazione). Così, nel capitolo XXXII, parlando *de viij roiaumes de Perse*, l'autore sottolinea l'abbondanza di *biaus destrer*, di *chevaus de grant vaillance* e degli *asne li plus biaux du monde*. Spesso l'attenzione faunistica di Marco Polo è animata dalla sua mentalità mercantile tanto che lo spunto catalogatore dell'animale si traduce in una volontà di quantificarne il valore o la rendita. Emblematico il caso appena citato, per il quale riporto il passo nella sua interezza:

En cesti roiaumes a maint biaux destrer, et mant en moient en Yndie a vendre.
Et sachiés qu'il sunt chevaus de grant vaillance, car il vendent le un bien .cc. libre
de tornis, et tous les plusors sunt de ceste vaillance. Encore hi a asne, li plus biaux
du monde, que bien vaut le un trointe mars d'argent, car il sunt grande coreor et
bien portant a l'anblaüre. (XXXII, 5-6)¹⁴

Citaz. I

¹³ L'edizione della redazione franco-italiana MARIO EUSEBI (a cura di), *Il manoscritto della Bibliothèque nationale de France fr. 1116, I. Testo*, Roma-Padova, Antenore, 2010, è più conservativa e precisa nella riproduzione del ms. parigino rispetto a quella di Ronchi (POLO, *Milione. Le divisament dou monde*, cit.) che riprende, ma integrando e correggendo, il testo di Benedetto (POLO, *Il Milione*, cit.). Il testo Eusebi è visionabile anche nell'edizione digitale prodotta dallo stesso curatore (con marcatura digitale a cura di Luigi Tessarolo) per *RIALFrI – Repertorio informatizzato antica letteratura franco-italiana*, progetto diretto da Francesca Gambino (<http://www.rialfri.eu/rialfri/testi/milione.html>). Preciso che la numerazione dei capitoli del *Milione* secondo le edizioni Ronchi ed Eusebi differisce di un'unità: in effetti, il capitolo I di Ronchi coincide con il Prologo non numerato in Eusebi, mentre il capitolo II di Ronchi coincide con il capitolo I di Eusebi, e così via. Lo stesso vale per i paragrafi-capoversi, giacché l'edizione Eusebi (a differenza del testo Ronchi) comincia la numerazione a partire dal titolo del capitolo e presenta una diversa scansione dei capoversi. La monumentale edizione recente MARCO POLO, *Le Devisement du monde*, a cura di Philippe Ménard, 6 voll., Genève, Droz, 2001-2009 dà a testo la redazione FG di Benedetto, ovvero un testo rivisitato e riscritto in buon francese a partire da un esemplare franco-italiano oggi perduto. Cfr. anche EUGENIO BURGIO, *Il Devisement du Monde e la storia della tradizione poliana (in margine a un'edizione recente)*, in «Medioevo Romano», XXXVII (2013), pp. 63-87. Per T si veda anche MARCO POLO, *Il Milione. Versione toscana del Trecento*, a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Milano, Adelphi, 1975, il cui testo critico è riproposto nell'edizione di Ronchi (POLO, *Milione. Le divisament dou monde*, cit.). Per la versione latina, rimando a MARCO POLO, *Milione. Redazione latina del manoscritto Z*, a cura di Alvaro Barbieri, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1998. Cfr. anche EUGENIO BURGIO e GIUSEPPE MASCHERPA, «Milione» latino. Note linguistiche e appunti di storia della tradizione sulle redazioni Z e L, in *Plurilinguismo letterario*, a cura di Renato Oniga e Sergio Vatteroni, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, vol. I, pp. 119-158.

¹⁴ A proposito degli asini, in Z si legge «qui multum pluri uenduntur quam equi», e si continua con un brano, mancante nelle altre redazioni, in cui è spiegata la ragione del maggior costo degli asini rispetto ai cavalli. Cfr. POLO, *Milione. Le divisament dou monde*, cit., p. 37.

Al capitolo XXXIII (*De la cité de Yasdi*) fanno la loro comparsa *pernis et quatornis* ('starnie'), sempre in abbondanza; e ancora *asne savajes mout biaux*: così vengono descritti gli *onagri*, diffusi dalla Mongolia alla Mesopotamia e considerati animali di gran pregio. Nel *roiames de Crermain* (cap. XXXIV) nascono *les meilor fauchonç et les miaus volant dou monde*; il testo franco-italiano descrive questi piccoli animali:

Citaz. 2 Et sunt menor qe faucon pellerin, et sunt rojes eu pis et desout la coe entre le cuisse; et si voç di q'il sunt si volant dismiçureemant qu'il ne est nul ausiaus qe devant li puise escamper por voler. (XXXIV, 7)

Parlando della città di *Comadi* e della provincia di *Reobar* (cap. XXXV), gli autori del *Devisement* ne descrivono minuziosamente la fauna. Il testo di F presenta una maggiore completezza; al contrario, la redazione toscana menziona solamente *buoi grandi e bianchi come nieve e montoni come asini*:¹⁵

Citaz. 3 Et en ceste plaingn a une generasion d'osiaus que l'en apelle francolin, que sunt devissé a les autres francolin des autres païs, car il sunt noir et blanche mesleemant, et les piés et les bechs ont rouges. Les bestes sunt ausi divisee, et voç dirai des bué primeramant. Les buef sunt grandismes et sunt tuit blanche come nois; le poil il ont peitet et plain, et ce avient por le caut leu; il ont les cornes cortes et groses et non agues; entre les spaules ont un çinb reont haut bien deus paumes: il sunt la plus belle chause a veoir. Et quant l'en le vuelt chargier, il se coucent ausint con font les giamiaus; et quant l'en le a chargés, il se levent et portent lor chargies mout bien, car il sunt forte outre meçure. Il ha mouton grant com asne; et ont la coe si grosse et si large que bien poisse trente livres; il sunt mout biaux et gras et sunt buen a manger. (XXXV, 6-9)¹⁶

Questo è il primo passo in cui, pur non mancando una volontà di quantificazione (che, possiamo dire, è connaturata all'istanza autoptica di Marco Polo, ma anche alla naturale comparazione tra oggetti endotici ed esotici), viene prestata maggiore attenzione al dato descrittivo dell'animale: così il francolino è bianco e nero nel corpo, con le zampe e il becco rossi, mentre i montoni sono grandi come asini e hanno la coda grossa e larga. Quanto ai buoi, essi sono bianchissimi, con il pelo corto, le corna grosse e una gobba in mezzo alle spalle.

Al capitolo XLV (*De la montaingne dou sal*) vengono presentati i *porches spin* (*porci ispinosi* in T). La redazione franco-italiana ha un brano sul modo di cacciare questi animali, descritti come veri e propri istrici:

¹⁵ Cap. XXXV, 5-7: «Anno buoi grandi e bianchi come nieve, col pelo piano per lo caldo luogo, le corne cort'e grosse e non agute; tre le spalle anno uno gobbo alto due palmi, e sono la più bella cosa del mondo a vedere. Quando si vogliono caricare, si conciano come camegli, e caricati così, si levano, ché sono forti oltra misura. E v'à montoni come asini, che'lli pesa la coda bene .XXX. libbre, e sono bianchi e begli e buoni da mangiare».

¹⁶ Nella redazione Z si legge anche che in questa regione, per l'abbondanza di frutti, vive, oltre ai francolini, un numero infinito di tortore e fagiani: «Conuersantur ibi turtures infiniti propter multas pomelas quas ibi inueniunt ad edendum et sunt sine numero / nec saraceni de eis comedunt unquam quia eos aborrent inueniuntur et [iam] ibi fassiani franculini et alie aues multe», si veda POLO, *Milione. Le divisament dou monde*, cit., p. 41. Nella redazione toscana, il riferimento ai francolini è riscontrabile solo una volta (cap. XXXVI, 3) a proposito delle specie che vivono nel piano di Formosa: «e quivi àe francolini, papagalli e altri uccelli divisati da li nosti».

Il i a maint porches spin, et quant les çaçors les velent prendre et il le mettent les chen souvre, les porches s'acoilent toutes ensemble, puis jete le spine qu'il a sor son dos et por le costé sor les kiens et les ennavre en plosor leus. (XLV, 10)

Citaz. 4

Descrivendo la provincia di *Balascian* (cap. XLVI), si accenna alla presenza di *mout buen chavalz et [...] grant coreor*, e al fatto che vi nascano *faucons sacri que mout sunt buen et bien volant e faucons lanier*;¹⁷ mentre al capitolo XLIX, sul *grandisme flum de Badascian*, si parla di *monton sauvages que sunt grandisme, car ont les cornes bien VI paumes et ao main IIII ou III*.¹⁸

Un'attenzione particolare deve essere riservata al capitolo LIX, sulla provincia di *Chinchintalas*, dove si parla della salamandra:

Et en ceste montagnes meisme se trouve une voine de la quel se fait la salamandre; et sachiés que salamandre ne est pas beste, come ven dit, mes est tes choses con je dirai desout. Il est verité que voç savés bien qe por nature nulle bestes ne nulz animaus ne pout vivre en feu, por ce qe chaschun animaus est fait des quatre alimens. Et por ce que les jens ne savoient la certance de la salamandre, le disoient en la mainere qu'il di encore: que salamandre soit beste: mes il ne est pas verité, mes je le voç dirai orendroit, car je voç di qe je oi un compagnons que avoit a nom Çurficar, que mout estoit sajes, qui demoroit trois anz por le Grant Chan en celle provence por fair traire celle salamandre et cel undanique et cel acer. Et toutes foies hi mande seignor le Grant Chan por trois anz por seingnorejer la provence et por fer la besogne de la salamandre. Et mun compains me dist le fait, et je meisme le vi, car je voç di que quant l'en a cavé des montagnes de celle voine que vos avés oï et l'en ront et despece, elle se tient ensemble et fait file come lane. Et por ce, quant l'en a ceste lane, il la fait secher, puis la fait pistere en grant morter de covre, puis la fait lavere; et remaint celle fille que je voç ai dit, et la terre gete que ne vaut rien; puis ceste files, que est semblable a laine, la fait bien filere et puis en fait fer toaille; et quant les toailles sunt faites, je voç di qu'elles ne sunt mie bien blances, mes il la mettent en le feu et le hi laissent une pieces, et la toaille devient blanche come noif. Et toites foies qe cestes toaille de salamandre ont nulle sosure ou bruture, l'en la met en feu et la hi lasse une pièçe et devient blanche noif. Et ce est la verité de la salamandre que je voç ai dit, et toites les autres chouses qe s'en dient sunt mensogne et fables. (LIX, 7-13)

Citaz. 5

Secondo la descrizione fornita da Marco Polo, la *salamandra* non sarebbe altro che l'amianto. La leggenda della salamandra che vive nel fuoco, presente in molti autori classici e giunta in Occidente probabilmente attraverso il *Fisiologo*, è così smontata del tutto (si veda, in conclusione: «Et ce est la verité de la salamandre que je voç ai dit et toites les autres chouses que s'en dient sunt mensogne et fables»¹⁹). Marco non nega la sua esisten-

¹⁷ Il falcone sacro è così detto dall'arabo *şaqr* ed è il *Falco cherrug*, usato per uccellare; il *falconi laineri* è il *Falco biarmicus*, ancora oggi detto lanario (cfr. *ivi*, p. 55). Di quest'ultimo si parla anche a proposito della città di *Ezima*, al cap. LXII, 3.

¹⁸ In Z, oltre che di montoni, si parla di «lupi infiniti qui multo ex illis arietibus comedunt et occidunt».

¹⁹ La vasta letteratura dei bestiari risale a questo importante libretto, che ha avuto una grande eco nel medioevo romanzo: ne ritroviamo le tracce nelle opere dell'arte medievale, in molte immagini poetiche, così come nella "storia naturale" delle fiabe, dei proverbi e dei modi di dire. Scritto probabilmente ad Ales-

za, ma ne modifica radicalmente la natura, svuotandola della sua sostanza mitica.²⁰ Qui, come in altri luoghi del testo, emerge una volontà di sfatare leggende, di smentire luoghi comuni: «In questi casi, l'immaginario precostituito della geografia favolosa è messo in discussione, viene sottoposto a un lavoro di critica e demistificazione; l'autorità dei bestiari fantastici, con i suoi sovrasensi allegorici e le diverse implicazioni didattico-morali, è apertamente contrastata».²¹

Gli esempi finora addotti (e molti altri ancora qui di seguito) – a parte il caso specifico della salamandra appena analizzato – possono essere fatti rientrare in quella modalità di esotico di tipo (a) che abbiamo definito, sulla scorta di Barbieri, «alterazione del già noto». Solitamente – come si è potuto notare – la differenza endotico-esotico è di ordine quantitativo e contribuisce a creare un'idea di ricchezza favolosa, di opulenza, che si struttura sulla base di due elementi, l'abbondanza e l'iperprofia: «Le descrizioni assumono accenti ammirativi e connotati iperbolici».²²

È una vera e propria operazione di adattamento [...]: un tentativo di addomesticare «la realtà esotica attraverso processi di assimilazione e di identificazione» che permettano di qualificare l'elemento sconosciuto per il tramite del già noto.²³

È quanto accade con quel tipico procedimento in cui la determinazione geografica aggiunta a un animale noto ne indica l'esoticità e ne sottolinea, contemporaneamente, la specificità: è il caso, ad esempio, del *rat de faraon* (cap. LXVIII, 15), espressione che designa un roditore, probabilmente la mangusta. In questo schema di assimilazione rientrano anche quelle descrizioni di animali che procedono per via di smontaggio e ricompo-

sandria, in ambiente gnostico, fra il II e il V sec. d.C. da un autore ignoto, il *Fisiologo* si articola in brevi capitoli che descrivono i costumi di vari animali, comuni o immaginari, e le proprietà di alcune pietre: vi si incontrano la iena ermafrodita, il castoreo che si strappa i testicoli, la pantera dalla voce profumata, l'unicorno allattato dalla vergine, la vipera dal volto di donna che mozza la testa al maschio dopo la copula – e tante altre meraviglie, presentate come fatti reali e indiscutibili. Ma il *Fisiologo* ci informa anche di altro: in effetti, ognuno dei caratteri presentati ha anche una cifra simbolica, che permette di passare a significati altri, enigmi divini e infernali, oscuramente scritti nel corpo della natura. Per il testo del *Fisiologo* e per una sua sommaria contestualizzazione, cfr. almeno FRANCESCO ZAMBON (a cura di), *Il fisiologo*, Milano, Adelphi, 1990. Sul tema dei bestiari medioevali segnalo: LUIGINA MORINI (a cura di), *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi, 1996; MICHEL PASTOUREAU, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2012; MARIE-HÉLÈNE TESNIÈRE (a cura di), *Bestiaire médiéval. Enluminures*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, 2005; FRANCESCO ZAMBON, *L'alfabeto simbolico degli animali. I bestiari del Medioevo*, Milano-Trento, Luni, 2001; FRANCESCO ZAMBON, *I bestiari medioevali*, in *Sangue di drago, squame di serpente: animali fantastici al Castello del Buonconsiglio*, a cura di Franco Marzatico et al., Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp. 93-99; FRANCESCO ZAMBON, *I bestiari e la Bibbia*, in *La Bibbia nella letteratura italiana, V, Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Grazia Melli e Marialuigia Sipione, Brescia, Morcelliana, 2013, pp. 57-78. Cfr. anche CHRISTIAN HECK e RÉMY CORDONNIER, *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

20 Sull'iconografia della salamandra, cfr. JOSÉ JULIO GARCIA ARRANZ, *La salamandra: distintas interpretaciones gráficas de un mito literario tradicional*, in «Norba-Arte», x (1990), pp. 53-68.

21 BARBIERI, *Dal viaggio al libro*, cit., p. 164, n. 18. Cfr. anche FAUCON, *La représentation de l'animal par Marco Polo*, cit., pp. 108-113.

22 BARBIERI, *Dal viaggio al libro*, cit., p. 160. Si vedano anche BADEL, *Lire la merveille selon Marco Polo*, cit., e ZAGANELLI, *Viaggiatori europei in Asia nel Medioevo. Note sulla retorica del mirabile*, cit.

23 BARBIERI, *Dal viaggio al libro*, cit., pp. 161-162.

sizione. Nel capitolo LXX, riguardante la piana di *Bangu*, i *bargherlac* (in T *bugherlac*) vengono descritti così:

Et iluec il ont montagne, la o li fauchonz pelerin ont lor nid, car sachiés qu'il n'i a homes ne femes ne bestes ne osiaus for che une mainere d'osiaus qe sunt apelés bargherlac, des qeles les fauconz se passent: il sunt grant come perdis, il ont fait les piés come papagus, la coe come rondiaus, il sunt mout volant. (LXX, 8)

Citaz. 6

Si noti come la tecnica descrittiva utilizzata da Marco Polo sia una delle più tipiche del Medioevo occidentale, per cui, «segmentant l'animal inconnu en éléments analogiques d'autant d'éléments connus, crée facilement l'impression du monstrueux». ²⁴ Ecco perché alcune rappresentazioni zoologiche del *Devisement* sono al confine con vere e proprie teratologie: al punto che i due elementi si intrecciano indissolubilmente. ²⁵

Nel capitolo LXXI (*Dou grant roiaumes d'Ergivul*) fanno la loro comparsa i *bufes sauvajes* (in T *buoi selvaticchi*),

que sunt grant come olifans et sunt mout biaux a veoir, car il sunt tout pelous sor le dos et sunt blanc et noir; le poil est lonc trois paumes: il sunt si biaux que ce est une mervoie a voir. Et de cesti bufes mesme ont domescés asseç, car il pristrent des sauvajes et il sunt alingnés, si qu'il en ont grandisme quantité; et li charchent et laborent con elz: et voç di qu'il laborent deus tant et deus tant ont de force. (LXXI, 8-9)

Citaz. 7

Tornano qui il paragone col già noto, la descrizione puntuale e quantitativa e lo spunto del meraviglioso. Sempre nello stesso capitolo viene rappresentato *le musce* (o *moscado* secondo la redazione toscana), ossia il mosco (*Moschus moschiferus*), un cervide diffuso nelle zone montuose dell'Asia centrale, da una ghiandola del quale si raccoglie il muschio. Ecco il passo secondo F:

Et en cest contree naist le meillor mosce et le plus finz que soit au monde. Et sachiés ke le mosche se trouve en ceste mainere qe je voç dirai. Sachiés tout voiramant que il est une peitete beste de le grant d'one gacelle, mes sa faison est tel: elle a poil de cerf molt gros, les piés come gacelle, corne ne a pas, coe a de gacelle, mes elle a quatre dens, deus de sot et de ssovre qe sunt lonc bien trois doies et sont soutil et vunt le deus en sus et les deus in jus. Elle est belle beste. Le moscee se treuve en ceste mainere, car, quant l'en l'a prise, il li treuve eu belic enmi sout le ventre, entre le cuir et la char, une posteume de sanc le qel l'en la trince cum tout le cuir et l'an trait hors: et cel sanc est le moscee de coi vient si grant odor. (LXXI, 10-13)

Citaz. 8

24 FAUCON, *La représentation de l'animal par Marco Polo*, cit., p. 106. Si veda anche GILBERT LASCAULT, *Les monstres dans l'art occidental: un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 220: «Pour décrire un animal inconnu, il faut le démonter pièce à pièce et rapporter chacune d'elles à un être déjà connu; cette méthode produit nécessairement pour le lecteur un monstre composite».

25 Sul discorso teratologico nella cultura dell'Europa medievale, con particolare riguardo alla rappresentazione del mostruoso nelle scritture di impronta geografico-etnologica, rimando a GIOIA ZAGANELLI, *Le metamorfosi del mostruoso. Note su alcuni testi medievali*, in *Metamorfosi, mostri, labirinti. Atti del Seminario di Cagliari (22-24 gennaio 1990)*, a cura di Giovanna Cerina et al., Roma, Bulzoni, 1991, pp. 171-183, e GIOIA ZAGANELLI, *Forme senza nome. Note sul discorso teratologico orientale*, in *Medioevo romanzo ed orientale. Testi e prospettive storiografiche. Atti del colloquio internazionale di Verona (4-6 aprile 1990)*, a cura di Anna Maria Babbi et al., Soveria Mannelli-Messina, Rubbettino, 1992, pp. 61-70.

La descrizione della bestiola fornita da Marco Polo è puntuale e accurata.²⁶ Più avanti vengono descritti i fagiani e altri uccelli:

Citaz. 9 Il hi a faiçain grant deus tant que celle de nostre païs, car il sunt de la grandesse de paon, aucun pou moin. Il ont la coe longe au plus .x. paumes, et bienn i a de .viii. et de .viii. et de .vii. au moin. Il hi a encore des faiçain qui sunt de la grandesse et de faisonz des nostres païs. Des autres hoisiaus hi a de maintes mainere de mout belles pennes et bien colorés. (LXXI, 17-20)

Parlando *De la grant provence de Tenduc* (cap. LXXIII), viene illustrata con dovizia di particolari l'ornitologia locale rintracciabile presso lo stesso palazzo di Ciagannuor:

Citaz. 10 Car sachiés qe le Gran Kan demore a ceste cité, en cest palais, voluntieres, por ce qe il hi a lac et rivier asseç, la ou il demorent cesnes assés; et encore il hi a biaux plain es quelz ont grues asseç et faisanz et perdrices asseç, et de maintes autres faisons d'ousiaus. Et por la bone oisiliagion que hi a, le Grant Kan hi demore voluntier et hi prent son solas, car il oiçelle a gerfauc et a fauchon et prant osiaus assez a grant joie et a grant feste. Il hi a cinq mainere de grues, les quelz voç diviserai. L'une mainere est toutes noire come corbiaus et sunt mout grant. Le autre mainere sunt toute blanche; les eles ont mout belles, car por toutes les pennes ont plein des iaux reont con celz dou paon, mes sunt de color d'or mout respresdisant; le chief ont vermoil et noir, et blanche au cou, et sunt greingnor que nulle de l'autres assez. La tierçe mainere sunt de la fasionç des nostre. Et la quarte mainere sunt peitete; el ont a les oreilles pennes lonc, vermoilles et noir mout belles. La quinte maineres sunt toutes grige; les chief ont vermoiles et noires mout bien faites, et sunt grandismes. (LXXIII, 24-31)²⁷

Un animale dallo statuto peculiare è protagonista, poi, di una vicenda meravigliosa raccontata da Marco Polo a proposito della *bianca festa tartara*:

Citaz. 11 Et encore voç dirai une chouse, qui semble mervoille, que auques fait a conter en nostre livre: char sachiés qe un grant lion est moiné devant le Gran Sire, et le lion, tantost qu'il le voit, se jete a jecir devant lui et fait seing de grant humilité et semble qu'il le conoisse por seingnor; il demore devant lui sanç nulle chaene, et ce est bien une couse que fait a mervoille. (LXXXIX, 10)

L'esempio del leone (al quale è possibile associare altri episodi particolari, come la domesticità del leopardo al capitolo LXXIII o l'abbondanza di animali e bestie selvatiche nel palazzo del Gran Khan) è emblematico della grandezza e reverenza di cui Marco Polo investe il sovrano tartaro. Ed è sempre il leone (ma si tratta piuttosto della tigre) – il re degli animali – ad essere descritto nella sua maestosità al capitolo XCI, relativo alla pratica venatoria:

²⁶ Nel primo dei due capitoli sul Tibet, il *Milione* torna a parlare degli animali che danno il muschio e dice che questi piccoli cervidi *s'appellent* [...] *gudderi* (cfr. POLO, *Milione. Le divisament dou monde*, cit., p. 152); «gudderi» è il mongolo *küderi*, 'mosco', mong. mod. *xuder* (cfr. PAUL PELLIOT, *Notes on Marco Polo*, 3 voll., Paris, Imprimerie nationale, 1959-1973, II, p. 742).

²⁷ A proposito di *cesnes assez*, 'molti cigni', il testo toscano presenta un errore di traduzione: *molte grue*; allo stesso modo, in luogo di *come corbiaus*, T presenta l'errore *come carboni*.

Il ha plosors lyons grandisme, greingnors aseç qe celz de Babilonie: il sunt de mout biaux poil et de mout biaux coleor, car il sunt tout vergés por lonc noir et vermoil et blanche; il sunt afaités a prendre sengler sauvajes et les buef sauvajes et orses et asnes sauvajes et cerf et cavriolz et autres bestes. (XCI, 4)

Citaz. 12

Dopo una sezione centrale dell'opera in cui le figure animali compaiono semplicemente in relazione alle località descritte, come mero elenco di fauna locale, bisogna arrivare al capitolo CXVIII, sulla «provence de Carajan», per ritrovare un'ulteriore interessante descrizione zoologico-teratologica. Ecco il passo:

Et en ceste provence naissent les grant columbres et celes grant serpanz que sunt si desmesuréç que tous homes en doivent avoir mervoille, et sunt mout ydeuse chouse a veoir et a regarder; et voç dirai comant elles sunt grant et groses. Or sachiés por verité qe hi a de longues .x. pas, que sunt groses, car elle girent environ .x. paumes, et ceste sunt les greingnor; elle ont .ii. janbes devant, pres au chef, qe ne ont piés for une ongle faite come de faucon ou come de lion; le chief ha mout grant et les iaus tielz que sunt greingnor que un pain; la boce si grant que bien engloiteroit un home a une foies; les dens a grandisme: ele est si desmesuremant grandismes et fieres que ne est ne homes ne bestes qe ne les dotent et que n'en aient paor. Et encore en sunt de mendres, ce est de .viii. pas, et de .vi. et de .v. (CXVIII, 6-8)²⁸

Citaz. 13

La narrazione prosegue illustrando la maniera in cui questo mostruoso rettile (probabilmente il nostro cocodrillo)²⁹ viene cacciato. Durante la notte, quando esce dalla sua tana per mangiare e per bere, la bestia «est si grant et si peisant et si grose que quant elle vaint par le sablon ou per mengier ou por boir [...] ele fait si grant fousee eu sablon qu'il senble que il soit voutee une bote de vin plene». I cacciatori seguono le tracce del serpente e creano una trappola mortale conficcando e nascondendo un'asta con la punta d'acciaio a mo' di rasoio sotto la sabbia. Appena il cocodrillo torna e passa di lì, si fende «dusque au beli, si que la colubre muert maintinant». Quello de *lo grande colubre e l grande serpente* (a dirla con T) è un chiaro esempio di descrizione basata sul «topos de la dévoration», in grado di suscitare meraviglia e timore; anche in questo caso siamo di fronte al tipico procedimento di segmentazione della bestia sconosciuta in una serie di parti comparabili per analogia con elementi familiari all'esperienza del pubblico occidentale.

²⁸ Per il passo di F, 8 *faite come de faucon ou come de lion*, la redazione toscana T legge *fatta come di leone*, omettendo il riferimento al falco. Il paragone con entrambi gli animali è anche nella redazione latina Z, che a differenza di F e T, parla non di una ma di tre unghie, «set habent tres ungues videlicet duas paruas et unam maiorem, factas in modum unguum falconum uel leonum».

²⁹ Di cocodrillo, pur non nominato, parla FAUCON, *La représentation de l'animal par Marco Polo*, cit., pp. 105-106: «Cette non-dénomination est d'ailleurs étonnante. Le nom de *cocatrix* ou *cocadrile* (*crocodilus* pour les clercs) était suffisamment connu pour que Marco Polo ne cherche pas à le dissimuler sous l'appellation de 'couleuvre'. Brunetto Latini l'avait, quelques années plus tôt, assez bien décrit dans son *Livre dou Tresor*. Il était loin d'ailleurs d'être le seul. Pline l'avait fait bien avant lui (VIII, 89) et même Isidore de Séville dresse un portrait assez précis du *corcodrillus* (ou *crocodillus*). La bête était somme toute très familière des livres au XIII^e siècle. Il est vrai que ce nom de *cocatrix* pouvait aussi renvoyer à une bête monstrueuse assez peu définie, puisque en anglais *cockatrice* désigne le basilic».

Può essere fatta rientrare all'interno di un orizzonte teratologico (non del tutto svincolata da presupposti faunistici e zoologici) anche la descrizione della tecnica dei tatuaggi utilizzati dagli abitanti della «grant provençe de Caugigu» (cap. CXXXVI):

Citaz. 14 Les jens toutes comunemant, masles et fêmes, unt toutes lor charç pintes en tel mainere con je voç dirai: car il se font por toutes lor chars pintures con aguiles, a lions et a drag et ausiaus et a maintes ymajes, et sunt fait con les aguiles en tiel mainere qe jamés ne s'en vont. Ce ausi se font au vix et au cuel et au ventre et a les manz et a les janbes et por tout les cors. Et ce funt por grant gentilise; e celui qui plus n'ot de ceste pointure s'en tient a grainnor et a plus biaux. (CXXXVI, 7-9)

La pittura sul corpo non sembra destare particolare meraviglia in Marco Polo, eppure l'idea di un uomo completamente tatuato doveva dare certo l'impressione, anche al lettore, di qualcosa di esotico e mostruoso, soprattutto se i disegni (come nel nostro caso) avevano fattezze animali (e ancor più, aggiungerei, se si tratta di animali leggendari e terrificanti come i “draghi”). Anche in questa occorrenza, dunque, il confine tra zoologia e teratologia è labile.

Al capitolo CXXXIX, sulla provincia «de Ciugiu», torna la rappresentazione del leone, ancora una volta implicato in un racconto meraviglioso:

Citaz. 15 Il hi a tant lyonç qe nulz homes ne puet dormir la nuit deors de maison, car le lionz le mengieroit mantinant. Et si voç di un autre chouse: qe quant les homes vont por cest flun et la nuit demorent aucun leu, se il ne dorment bien longe de tere, les lionz vont a elz jusqe a la barche et en prant un home et s'en vait sa voie et les menjue. Mes je voç di ke les homes s'en sevent bien garder, et voç di car il sunt grandissmes lionz et perillieus; mes si sachiés qe je voç dirai une mervoie, car je voç di qe en ceste contree a chiens qe ont d'ardimant qe vont asalir le lion, mes si vuelent estre deus, car sachiés qe un home et .ii. chienz occient un grant lyonç, et voç dirai comant. Quant une home chevauche por chamin con arc e con saiete et con deus chiens grandismes, et il avint que il treuve un grant lyonç, les quiens, que sunt ardis et fors, tantost qe il voient le lyon, il corent sor lui mout ardiemant. Le lionz se gire ver les chien, mes les chien se sevent bien garder. Les chiens, tantost qu'il voient qe le lion s'en vait, il le corent derieres et le mordent a les cuisses ou a le coe; et le lionz se gire mout fieramant mes ne les puet atandre por ce qe les chienz se sevent bien garder. Et qe voç en diroie? Le lion doute mout por le grant remor qe font les quienz et adonc se met a la voie por trover aucun arbre ou il se poisse apoier por moustre le vix a les chien. Et, en ce qe le lion s'en vait, les chiens les vont toutes foies mordant derieres; et le lionz se gire or ça or la. Et quant l'en veit ce, il met main a son arc et li done des saiete, et une et deus et plus et tantes qe le lion chiet mort. Et en ceste maineres en occient maint, car ne se puent defendre a un home de cheval che aie .ii. buen chien. (CXXXIX, 6-13)

Quello che colpisce è il drastico rovesciamento di prospettiva rispetto alla rappresentazione dell'animale ai capitoli LXXXIX e XCI (vedi *supra*): da esseri docili e addomesticati, qui i leoni diventano fiere selvagge, e da animali per la caccia prede pericolose. L'elemento comune, però, è la sensazione di meraviglia suscitata da questo animale, percepito pur sempre come un essere esotico e dai mille volti.

Il confronto con l'endotico, col già noto, emerge ulteriormente al capitolo CLIV, riguardante il «roiame de Fugiu», dove si legge:

Et encore hi a une estrange cousse qe bien fait a mentovoir: car je voç di qe il hi a galine qe ne ont pennes mes ont peaus come gate e sunt toute noire; elle font ausi oves, come celle de nostre païs, et sunt mout bones a manger. (CLIV, 14)

Citaz. 16

Nel capitolo successivo, sulla *cit  de Fugiu*, il testo latino di Z, unico in tutta la tradizione poliana, presenta un brano che tratta del modo di catturare, con particolari stragemmi, leoni e altri animali molto simili alle volpi, e come nascano in questa zona oche molto grosse, con una specie di enorme gozzo sotto la gola e una protuberanza sul becco:

In contrata ista multi inueniuntur leones qui ingenio capiuntur videlicet quod, in locis ydoneis ad hoc, fiunt due fouee multum profunde una iuxta aliam. [...] Jttem inueniuntur in contrata illa quedam animalia uocata 'papiones'; qui 'papi-ones' quasi vulpibus simulantur. Ipsi quidem corodunt et dampnificant multum canas çucarum producentes [...]. / Jttem in contrata ista tam magni nascuntur anseres quod bene uiginti quatuor librarum est pondus unius; qui magnum habent goçum sub gula, et sicut unum tuber super rostrum, iuxta nares ueluti cignus habet, sed habent multo maius quam cigni. (LXXXIX, 10-31)

Citaz. 17

La fine del capitolo CLVI segna il passaggio dalla descrizione dei nove *reami de li Mangi* a quella de *le maravigliose cose de l'India*: «Ma dirovi de l'India, ov'  cose bellissime da ricordare, ed io Marco Polo tanto vi stetti, che bene le sapr  contare per ordine». ³⁰ Il trapasso   degno di essere sottolineato perch  corrisponde a un approccio diverso alla materia zoologica e teratologica. In effetti la regione indiana, sia continentale che oceanico-insulare, si configura nell'orizzonte mentale di Marco Polo (e di Rustichello) come la realt  territoriale geograficamente, e dunque culturalmente, pi  lontana dal *centrum* europeo. L'India rappresenta per il Medioevo occidentale il luogo-Altro per eccellenza in cui si addensano animali fantastici e popoli mostruosi e in cui si concentrano e si sublimano le paure pi  remote dell'uomo. Naturalmente non mancano le osservazioni puntuali e oggettive, ma i *mirabilia* del repertorio classico appaiono pi  tenaci. ³¹   probabile che la sopravvivenza dell'immaginario orientale e degli esotismi tradizionali entro

³⁰ Testo di T, CLIII, 15. Più dettagliata la redazione F: «Et por ce qe nostre livre n'estoit encore conpli de ce qe nos hi volun iscriure, car il hi falloit toutes les faits de les Yndienz, qe sunt bien couses de faire savoir a celz qe ne le savent, car il ni a maintes merueliosses couses le quelz ne sunt en tout les autres mondes, e por ce fait bien, et est mout buen et profitable a metre enscrip en nostre livre. E le mestre le y metra tout apertamant, ensin come mesier Marc Pol le devise et dit. Et si voç di toit voirmant qe mesire Marc y demore tant en Indie, e tant en soit de lor afer e de lor costumes e de lor mercandies qe a piece mes ne fu homes que miaus en seuse dir la verit . E bien est il voir qe il hi a de si merueliose couse que bien estront merueillant les jens qe les oiront. Mes toutes foies nos les metteron en escrip<t> le une après le autre, ensin come meser Marc le disoit por verit . E commenceron tout maintinant, ensi con voç por s oir en ceste livre avant» (CLVI, 17-20).

³¹ Cfr. BARBIERI, *Dal viaggio al libro*, cit., p. 166: «In relazione al trattamento dell'esotico, il *Milione* presenta una forte dicotomia tra la sezione dedicata ai fatti di Mongolia e quella riservata ai fatti delle Indie. Nella descrizione della Cina prevale [...] lo squadernamento di dati positivi, frutto di osservazione diretta. [...] Al contrario, il continente indiano serba intatta – o quasi – la sua immagine convenzionale di terra favolosa». A proposito dell'immaginario indiano e della rappresentazione onirica dell'Oriente, cfr. JACQUES LE GOFF, *L'Occidente medievale e l'Oceano indiano: un orizzonte onirico*, in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante, e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 257-277, alle pp. 270-271, e GIUSEPPE TARDIOLA, *Atlante fantastico del Medioevo*, Anzio, De Rubois, 1990, pp. 47-67. Sui *mirabilia*, si vedano LEONARDO OLSCHKI, *L'Asia di Marco Polo*, Venezia, Fondazione Giorgio

il fantastico *livre de Indie* siano da imputare in particolar modo al ruolo del coautore del *Devisement*: quel Rustichello da Pisa già redattore della *Compilation arthurienne* o *Meliadus* (1272-1298 ca), una vasta compilazione in prosa ispirata ad alcuni romanzi arturiani e non certo priva di elementi fantastici e meravigliosi. In effetti, data la cultura letteraria ed enciclopedica dell'*auctor-scriptor*, non sarebbe peregrino ricondurre alcuni elementi di persistenza del meraviglioso proprio alla sua diretta e personale iniziativa.³²

Già a partire dalla rappresentazione degli idoli dell'isola di *Cipingu* (cap. CLX) si avverte una maggiore pregnanza dell'elemento teratologico:

Citaz. 18

E voç di que celz isles, e encore les autres ydres, hont ydres qe ont chief de buief e tel chief de porques e tiel de chien e tel de monton e tel de maintes autres faisonz: et de tielz hi a que ont un chief de quatre vix, e tiel ont trois chief, ce est le un come il doit e les autres deus un de chascune espaulle; e tiel hi a que ont quatre main, e tiel qu'en ont .x., et de tiel que en unt .m., mes cestes sunt les meior et ou il ont greingnor reverence. (CLX, 2)

Nonostante qui non si faccia riferimento a veri e propri animali, la rappresentazione zoomorfica degli idoli (in particolare zoocefala) merita una certa considerazione, a maggior ragione dato che la loro natura di "creature miste" e di pluricefali rimanda a un orizzonte evidentemente mostruoso.

Un'attenzione particolare merita il capitolo CLXV, «de l'isle de Java la menor». A proposito del reame di *Ferlec*, si legge:

Citaz. 19

Or sachiés qe en ceste reingne de Ferlec, a chajons de mercaant saracins qe hi usent con lor nes, le ont converti a la loi de Maomet: e cesti sunt celles de la cité solamant. Mes celes des montagnes sunt tiel come bestes, car je voç di tout voiramant qu'il menuient cars d'oumes e toutes autres cars, e boune e mauvase. (CLXV, 6-7)

È interessante notare come la connotazione antropofaga e cannibale del popolo delle montagne di *Ferlec* – che coerentemente col pensiero occidentale cristiano impone un

Cini, 1957, pp. 31-32; UGO TUCCI, *I primi viaggiatori e l'opera di Marco Polo*, in *Storia della cultura veneta, I, Dalle origini al Trecento*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 633-670, alle pp. 653-654; RUDOLF WITTKOWER, *Monstres et merveilles de l'Orient*, in *L'Orient fabuleux*, Paris, Thames et Hudson, 1991, pp. 21-100.

³² Per quanto concerne la compilazione arturiana di Rustichello si veda FABRIZIO CIGNI (a cura di), *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, Pisa, Pacini, 1994. Sulla funzione di Rustichello nell'ideazione e nel confezionamento del *Devisement dou monde*, rimando a: VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Enunciazione e produzione del testo nel Milione*, in *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 209-241; VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Nuovi studi su Marco Polo e Rustichello da Pisa*, in *Scritture di viaggio. Relazioni di viaggiatori e altre testimonianze letterarie e documentarie*, Roma, Aracne, 2011, pp. 109-126; ALVARO BARBIERI, *Marco, Rustichello, il "patto", il libro: genesi e statuto testuale del Milione*, in *Dal viaggio al libro. Studi sul Milione*, Verona, Fiorini, 2004, pp. 129-154; FABRIZIO CIGNI, *Prima del Devisement du monde. Osservazioni sulla lingua della compilazione arturiana di Rustichello da Pisa*, in CONTE, *I viaggi del Milione*, cit., pp. 219-231; FRANCESCA FABBRI, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento: fra interscambi, coesistenze e nuove prospettive*, in «Studi di Storia dell'Arte», XXIII (2012), pp. 9-32.

suo accostamento alle bestie – non può non essere addotta come ulteriore esempio del “mostruoso” poliano.

Ma è poco oltre, nello stesso capitolo, quando si parla del reame di *Basma*, che ritroviamo una descrizione faunistica peculiare:

Il ont leofans sauvajes. Et ont unicornes aseç, qe ne sunt mie guieres moin qe un leofans. Il sunt dou poil dou bufal; les piés a fait come leofant; il a un cor en mi la front mout gros et noir, et voç di qe il ne fait maus con cel cor mes con sa langue, car il a sus sa langue l'espine mout longues, si qe le maus qe il fait, le fait con la langue; il a le chief fait come sengler sauvajes et toutes foies porte sa teste encline ver tere e demore mout voluntieres entre le bue et entre le fang; elle est mout laide beste a veoir. Il ne sunt pas ensi come nos de ça dion et deviçon, qe dient q'ele se laise prendre a la pucelle; mes vos di qu'il est tout le contraire de celz qe nos qui dion qe il fust. Il ont singes en grandisme abundance e de maintes façon deversemant faites. Il ont hostor tuit noir come corbiaus: il sunt mout grand et oselent mout bien. (CLXV, 10-13)³³

Citaz. 20

L'attento sguardo indagatore di Marco Polo fornisce una puntuale descrizione degli *unicorni*: il mito del cavallo dal corno magico viene del tutto contraddetto da ciò che rappresenta piuttosto la descrizione del rinoceronte, la cui esoticità avrà contribuito ad alimentare leggende e visioni fuorvianti dello stesso animale. Ma bisogna comunque riconoscere che l'attribuzione del nome di “unicorno” al rinoceronte è avvenuta, erroneamente, per questioni di analogia morfologica: in breve, Marco Polo rappresenta il rinoceronte ma lo chiama “unicorno” (perché è propria di quest'ultimo l'immagine mentale pregressa che possiede), senza parlare effettivamente di esso.³⁴ Sempre al capitolo CLXV, l'oggettività autoptica di Marco Polo provvede a sfatare un'altra immagine distorta, riguardante *li piccoli uomini d'India*:

Et si vos vuoil dir et faire conoistre qe celz qe dient qe aportent les petit homes de Yndie, est grande mensoingne e grant deceverie, car je voç di qe celz qe cil dient, qe sunt homes, se font en ceste ysl, e voç dirai comant. Il est voir que en ceste ysl a une mainere de singes qe sunt mout pitetes et ont les vix que senblent homes. Or les homes prennent celz tiel singes e le pellent toute et le laissent les poilz en la barbe et au peterin; puis les font secher e le metent en forme e l'adobent con canfara e con autre couse, en tiel mainere q'ele senblent qe soient estre home, e ce est une grant deceverie car il sunt fait en tel mainere com voç avés oï, car en toute Yndie, ne en autre pars plus sauvajes, ne furent onques veu nul si peitet homes come celz senblent. (CLXV, 14-16)

Citaz. 21

³³ Sui rinoceronti-unicorni, in Z è detto che essi feriscono, oltre che con la lingua, con le ginocchia e si spiega come: «Cum lingua ledunt et genibus. Nam super li[n]guam longas habent spinas et accutas. Et ideo [si] ledere uolunt aliquem, ipsum cum genibus calcant et deprimunt postmodum cum li[n]gua uulnerando».

³⁴ Cfr. RUDOLF WITKOWER, *Marco Polo and the Pictorial Tradition of the Marvels of the East*, in *Oriente poliano. Studi e conferenze tenute all'Is.M.E.O. in occasione del VII centenario della nascita di Marco Polo (1254-1954)*, Roma, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1957, pp. 155-172, alle pp. 156-157: «When Marco described the rhinoceros in Sumatra, the horn immediately evoked associations. He calls the animal “unicorn”, but states explicitly that this ugly beast has nothing in common with the unicorn which, according to “our stories”, is caught in the lap of a virgin».

Non si tratta che di scimmie antropomorfizzate *ad hoc*: si rimane, quindi, in quella zona di confine tra zoologia e teratologia egregiamente rappresentata dalle “creature miste”. A proposito del «roiaime de Lanbri» (capitolo CLXVIII) si ritrova, *e contrario*, un esempio di uomo zoomorfo (o almeno così viene presentato), perfetto corrispettivo della medesima simbologia teratologica:

Citaz. 22

Et encore voç conteron une cousse qe bien fait a mervoilier: car je voç di tout voiremant qe en ceste roiaime a homes qe ont coe grant plus de un paum' et ne sunt pileuse; et cesti sunt tuit le plosor. E celz tiel homes demorent dehors as montaignes e ne pas en cité. Le coe sunt grose come de un chien. Il ont unicornes aseç. Il ont venesionz et chacejonz d'ousiaus e de bestes aseç. (CLXVIII, 6-7)

Bisogna evidenziare due cose: da un lato il ruolo svolto dalla *coe* come appendice zoomorfa dell'uomo-animale (è noto già dall'età classica come proprio l'assenza della coda rappresenti una peculiarità esclusivamente umana), dall'altro lato la collocazione geografica *dehors as montaignes*, espressione di un luogo impervio, chiuso, di confine, e per questo ricco di suggestioni fantastiche. Quanto alla spiegazione del passo, è probabile che siamo in presenza di un caso simile a quello delle scimmie antropomorfe del capitolo CLXV: anche qui più che di uomini si tratta di animali scambiati per uomini (sicuramente per via di una parentela morfologica), di oranghi in particolare. La favola è narrata anche dai cinesi, che chiamavano questi uomini *zin-zin*. A fondamento di tali racconti favolosi vi sarebbe la tendenza a confondere gli abitanti di quelle contrade con gli scimmioni.³⁵ Da notare, inoltre, come la stessa situazione oggettuale (l'aver a che fare con animali simili a uomini, e dunque scambiati *e contrario* per uomini dalle caratteristiche zoomorfe) venga trattata diversamente: se a proposito dei *piccoli uomini d'India* Marco interviene a demistificare la credenza tradizionale, dimostrandone l'infondatezza, nel caso degli oranghi rimane confermata l'idea che si tratti di “uomini con la coda”. Tale rappresentazione di uomini dai caratteri zoomorfi è presente (in una linea ideale di continuità) al capitolo CLXXI, «de Agaman»:

Citaz. 23

Angaman est une ysle bien grant. Il ne ont roi; il sunt ydres e sunt come bestes sauvajes. Et si voç dirai d'une mainere de jens qe bien fait a conter en nostre livre. Or sachiés tout voiremant qe tuit les homes de ceste ysle ont chief come chien, e dens et iaux come chiens, car je voç di qu'il sunt tuit senblable a chief de grant chienz mastin. Il ont ... † ...aseç. Il sunt mout cruel jens. Il menuient les omes, tuit cil qe il puent prandre, puis qu'il ne soient de lor jens. (CLXXI, 2-4)

Alla luce e a riprova della bestialità tradizionalmente attribuita agli uomini delle isole indiane, ecco che fanno la loro comparsa i cinocefali, esseri misti il cui cannibalismo (o, per meglio dire, antropofagia, dato che le loro mire cibarie si indirizzano esclusivamente al di là del proprio confine sociale e “umano”) richiama, come avviene per gli abitanti di Ferlec al capitolo CLXV (vedi *supra*), una dimensione teratologica.

Nella lunga e dettagliata descrizione della provincia di *Maabar*, solo un piccolo spazio è dedicato alla fauna locale, in particolare alla varietà ornitologica:

³⁵ Cfr. GIOVANNI BATTISTA BALDELLI BONI (a cura di), *Il Milione di Marco Polo, testo di lingua del secolo decimoterzo ora per la prima volta pubblicato ed illustrato*, Firenze, Pagani, 1827, p. 398, n. 767.

Et encore sachiés qe ceste rengne, et por tout Indie, ont toutes bestes et osiaus deviséç des nostres, for solemant un oisiaus, e ce est la quaié: ceste oisiaus san faille est senblable as nostres, mes toutes autres couses sont mout deversemant deviséç des nostres, car je voç di tout voiremant qe il ont le qief soris, ce sunt les oisiaus qe volent la nuit e qe ne ont poines ne plume: cesti tiel oisiaus sont grant come un hostor. Il ont hostor tuit noir come corbiaus et sunt d'aseç greingnor des nostres, et sunt bien volant e bien oselant. (CLXXIII, 50-51)

Citaz. 24

Anche il seguente passo del capitolo CLXXIX sul «roiaime de Cailum» risulta dedicato alla rappresentazione zoologica:

Il hi a de maintes deverses bestes, devisees a toutes les autres dou monde, car je voç di qu'il hi a lion noir sanç null'autre colleur ne seingne. Il hi a papagaus des plusors maineres: car il hi ni ha tous blanche come nois, et ont les piés et le bec vermeil; et encore il ni a vermeil e blanche qe sunt la plus bielle couse dou monde a veoir; il hi ni a encore de mout petit qe mout sunt ausint mout biaux. Il hi a encore paonç mout plus biaux et greingnors et d'autre faison qe ne sunt les nostres. Il ont gelines devisee a les nostres. (CLXXIX, 6)

Citaz. 25

Al capitolo CXC, sull'*isle de Mogclasio* (Madagascar), si legge:

E si voç di tout voiremant que en ceste isle naisent leofant plus que en autre provence, e si sachiés que en tout l'autre monde ne se vendent ne acatent tant dens de leofant come fait en ceste ysle et celle de Çanchibar. [...] Il ont anbre aseç, por ce qe en cel mer a balene en grant abondance. Et encore hi a capdoille aseç. Et por ce que il prenent de cestes balene e de cesti capdol aseç, ont de l'anbre en grant quantité; e voç savés que la balenne fait l'anbre. Il ont leopars e lonces, et lionz ont encore outre mesure; autres bestes, come sunt cerf, cavriolz, dain et autres senblables bestes ont il en abondance; venesionz de maintes deverses oisiaus ont il en moutitude. Il ont encore bestiaus aseç mout grant. Il hi a diverses oisiaus, ce est devisés as nostres, que ce est mervoille. (CXC, 3 e 5-8)

Citaz. 26

Ma la descrizione animale più interessante la riscontriamo qualche passo oltre:

Et encore sachiés tout voiremant que en celes autres ysle, qe sunt si grant quantité ver midi, la ou les nes ne alent mie voluntieres por la corent qe cort celle part, dient les homes que la se treuve des oisiaus grifon, e dient que celz oisiaus hi aparurent certes estaisonz de l'an. Mes si sachiés que il ne sunt mie fait ensi come nostres jens de sa cuident e come nos les faison portraire: ce est que nos dion qu'il est mi hosiaus et mi lyonç; mes, selonc celz qe le ont veu content, ce ne est pas verité que il soient mi oisiaus et mi lyon. Mes voç di qe il dient, celz qe le ont veu, qe il est fait tout droitmant come l'aigle, mes il dient qu'il est demisoreemant grant; et voç en diviseraï de ce que dient celz que les ont veu, que seç eles ovrent .xxx. pas e que sez pennes d'eles sunt longues .xii. pas; grosismes sunt come il est convenable a lor longesse.[...] E si voç di tout voirmant que celz mesajes aportent au Grant Chan dens de senglier sauvajes, les quelz estoient desmesureemant granç. E si voç di qe le Grant Sire en fist poiser un que peisse libres .xiiii. Or poés savoir comant fu grant le sengler que tel dens avoit. Et si voç di que il dient que hi ni a bien des sengler qui sunt grant come un bufal. Il hi a giraffe aseç et asnes sauvajes ausint. Il ont si

Citaz. 27

divissement bestes et oisiaus des nostres que ce seroit mervoille a oïr et greingnor a veoir. Et a le oisiaus grifon voç voil retourner. Celz de celles ysles l'apellent ruc, et ne l'apellent por autre nom e ne sevent que soit griffon. Mes noç quidion tot voirement que por la grant grandesse que il content de cel oisiaus qu'il soit griffonz. (CXC, 12-14 e 16-17)

Fa la sua comparsa il grifone, chiamato anche *ruc*, un uccello fantastico appartenente alla cultura orientale, soprattutto araba ed ebraica.³⁶ Al di là del paragone e dell'effettiva coincidenza fra i due uccelli favolosi d'occidente e d'oriente, ciò che preme sottolineare è l'atteggiamento critico del mercante veneziano nei confronti dell'immaginario tradizionale, che rappresenta il grifone come un essere mostruoso con il corpo di leone e la testa d'aquila. Marco Polo lo descrive piuttosto come un'aquila mastodontica e forte, con artigli in grado di sollevare un elefante, cibo da esso prediletto. Nonostante l'autore dichiari esplicitamente che l'informazione deriva dalla mediazione di un racconto (e non da una visione diretta), si fa comunque portavoce di un'istanza demistificatrice, adducendo per di più la possibilità di una coincidenza tra grifone e *ruc*.

Al capitolo CXCI sull'*isle de Çanghibar* troviamo alcuni spunti zoologici e teratologici su cui è bene soffermarsi. Innanzitutto, la rappresentazione stessa della gente dell'isola non è priva di suggestioni mostruose, anche soltanto per una diversità fisica rispetto all'uomo occidentale, opportunamente sottolineata da Marco Polo con il ricorso al vocabolario dello stupore e della *maraviglia*:

Citaz. 28

Les jens sunt grans e gros. Bien est il voir que il ne sunt pas si aut por raigon come il sunt gros, car je voç di que il sunt si gros e si menbru qu'il senblent jeiant, e si voç di que il sunt desmesuremant fort, car il portent carique por .iiii. autre homes, e ce ne est pas mervoille, que je vos di que il menuie bien viande a .v. omes. Il sunt tuit noir et vont nus for que il se covrent lor nature. Il ont les cavoilz si crespis que a poine con l'eive se poroit faire estendre. Il ont si grant boche e les nes si rebufés e les levres e les iaus si gros que sunt a veoir mot orible cousse, car qui les veïse en autre contree l'en diroit qu'il fuissent diables. (CXCI, 3-4)

La componente teratologica è perfettamente motivata dalla mole mastodontica di questi uomini, definiti come *jeiant* (*gioganti* in T), a cui si aggiungono il colore nero della pelle, la nudità, la grandezza della bocca e del naso. Non è poi da sottovalutare il paragone con i *diables*, gli esseri mostruosi per eccellenza nella cultura cristiana medievale.

Il dettato del testo continua con la descrizione degli animali di Zanzibar. In particolare, un'attenzione speciale è riservata alla giraffa, che spicca in tutta la sua esoticità, e all'elefante, rappresentato nell'atto sessuale:

Citaz. 29

Il hi naist leofanç asez. Il font grant mercandies des dens. Il ont encore lionz d'autre faisonz que n'en sunt le autres. Il ont encore lonces asez; e leopars hi naissent encore. E que vos en diroie? Il ont toutes bestes devisés a toutes les autres dou monde. Et si voç di que il ont montonz et berbiç tuit de une faisonç et de un color, car il sunt tuit blanche et ont le chief noir. Et en tout ceste ysle ne trevrés ne montonz ne berbiç que ne soit de ceste mainere que je voç ai devisé. Il hi naist encore giraffe

³⁶ Cfr. IVI, p. 198.

aseç que molt sunt belles couses a veoir. Elle est fate en tel mainere com je voç deviserai. Or sachiés qu'ele a cort corsajes et est auques basse dereire, car les janbes derieres sunt petites e les janbes devant e le cuel a mot grant, si que la teste est bien aute da tere entor de .iii. pas. Elle a peitet teste et ne fait nul mal. Elle est de color toute roge e blanche a roelles, e ce est mout belle couse a veoir. Et encore voç di aucune cousse dou leofant que je avoit dementiqé. Or saqiés que quant le leofant vult çaçer a la lefantese il cave la tere tant que hi mete la lefantese reverse en mainere de feme, por ce qu'ele a la nature mout ver le ventre, e le leofans le monte sus com c'il fust ome. (CXCI, 5-7).

A proposito della «cité d'Escier» (cap. CXCIV), si legge di grandi tonni e di montoni con corna al posto delle orecchie. Da sottolineare, inoltre, la dieta degli animali della regione che, in mancanza di erba, sono abituati a mangiare pesce essiccato:

Il ont poison en grant abondance, e propemant ont tonnes aseç et grant, et hi ni a si grande devicie qe pro un venician gros en auresse .ii. granz. Il vivent de ris e de cars e de poisonz. Vin de racine ne ont, mes le font de succar e de ris e de datal. Et si voç di encore un autre couse: car sachiés tuit voiremant que il ont montonz que ne ont orilles ne les pertuis des oreilez, mes, la on les oreilz dovoit estre, a un peitet cornet; il sunt petites bestes et beles. E si voç di encore une cousse que bien voç senblera meravoille, car sachiés tout voiremant qe lor bestes, ce sunt montonz, buef et gamiaus et lor ronsinç petit, menjuent poisonz, e ce est lor viande por ce que en tout lor país ne en tout celz contree ne a erbe, mes est le plus seche leu dou secle. (CXCIV, 3-4).

Citaz. 30

Parlando delle regioni di Tramontana (cap. CCXVI), Marco Polo elenca e descrive brevemente la fauna dei territori assoggettati al re Conci:

Il ont grandismes quantités de bestiames, ce sunt gamiaus, chevaus, buef et berbis et autres bestes. Il ont grandismes ors toutes blances que sunt longues plus de .xx. paumes; il ont vulpes toutes noir et grant; il ont asines sauvajes; il ont des gibellines assez, ce sunt celle de coi se font les chieres pelles, que je voç ai contés, que vaut .m. besanz une pelle d'ome. Il ont vair en abondance; rat de fareon ont il gran moutitude, et toute l'estee en vivent, car il sunt mout grant; il ont de toutes sauvagines assez por ce que il demorent en seuvajes leu et desvoiables. (CCXVI, 5-6)

Citaz. 31

Si tratta di un semplice elenco. La particolarità consiste proprio nel riemergere della consueta attitudine poliana a quantificare e valutare in senso monetario l'animale o il bene legato a esso – in questo caso le pelli di ermellino – come avveniva nel primo degli *excerpta* analizzati, al capitolo XXXII sui reami di Persia (vedi *supra*). Certo, il testo del *Devisement dou monde* è ricco di informazioni di questo tipo, ed è anche vero che tale sollecitudine emerge volentieri di fronte a oggetti possibilmente cari (o magari insoliti) alla mercatura veneziana e a quella di Marco in prima istanza; eppure, ma forse è solo una semplice suggestione, risulta interessante leggere la chiusura circolare di questa analisi come il riflesso, forse anche inconsapevole, di un viaggiatore curioso che di mestiere era pur sempre un mercante.

3 LE MINIATURE DEL *LIVRE DES MERVEILLES*: QUALCHE SPUNTO SULL'ICONOGRAFIA ZOOLOGICA DEL *MILIONE*

Volgendo l'attenzione all'iconografia dell'opera odepórica poliana, il titolo del paragrafo potrebbe suonare programmaticamente indirizzato. Eppure, la scelta di sottolineare il carattere “meraviglioso” del *Livre* (finora chiamato indifferentemente *Devisement* o *Milione*) trova una giustificazione proprio in uno dei testimoni manoscritti che conservano, consustanziali al testo, miniature e immagini di quell'Oriente favoloso descritto attraverso la lente oggettiva e veritiera – ma comunque non esente da pre-giudizi culturali – del viaggiatore veneziano. I codici miniati su cui ho condotto la mia indagine zoo-iconografica sono quattro, i soli «enluminés de manière satisfaisante»: ³⁷ in ordine cronologico di confezionamento, il ms. Royal 19 D I della British Library (London), il ms. 264 della Bodleian Library (Oxford), il ms. 5219 della Bibliothèque de l'Arsenal e il ms. fr. 2810 della Bibliothèque nationale de France (Paris). ³⁸ È proprio quest'ultimo a recare per l'opera poliana il titolo di *Livre des Merveilles*.



Tavola II: London, British Library, ms. Royal 19 D I, c. 98v

³⁷ CHRISTINE BOUSQUET-LABOUÉRIE, *L'Orient par la mer*, in *Voyages et voyageurs au Moyen Âge. XXVI^e Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (Limoges – Aubazine, mai 1995)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, pp. 217-234, a p. 217.

³⁸ Un altro codice miniato interessante potrebbe essere il ms. M 723 della Pierpont Morgan Library di New York. Si veda, a integrazione del presente lavoro, anche JEAN-FRANÇOIS KOSTA-THÉFAINE, *Du récit de voyage et de sa mise en image: l'exemple du manuscrit de New York (Pierpont Morgan Library M 723) du Devisement du Monde de Marco Polo*, in *Art et Littérature: le voyage entre texte et image*, a cura di Jean-Loup Korzilius, Amsterdam, Rodopi, 2006, pp. 31-60.

Il manoscritto londinese risale alla prima metà del XIV secolo, possiede 19 miniature di mano francese e non presenta specifiche immagini faunistiche o teratologiche.³⁹ L'unica miniatura sulla quale potrebbe valer la pena soffermarsi è quella della c. 98v, riguardante la provincia del Tibet [tavola 11 nella pagina precedente]. In effetti, nonostante siano raffigurati due uomini vestiti con pelli (CXIV, 27: «Il vestent mout povremant, car lor vestemens sunt de pelles de bestes et de canevice et de bocorain»), il loro aspetto peloso potrebbe suscitare un senso di mostruosità e stupore.

Più fruttosi per la mia indagine si rivelano il manoscritto oxoniense e il fr. 2810. Si legga, in proposito, quanto scrive Philippe Ménard, che fornisce utili informazioni su luoghi e committenti delle miniature:

En ce qui concerne l'importance ou la qualité de l'illustration, deux manuscrits se détachent entre tous: d'une part, le célèbre ms. fr. 2810 de la Bibliothèque nationale de Paris, compilation de récits de voyages en Orient, qui porte le titre de *Livre des Merveilles* et fut enluminée, à Paris, aux alentours de 1410 pour le duc de Berry, le fameux collectionneur de manuscrits, en janvier 1413; d'autre part, le ms. Bodley 264 de la Bodleian Library d'Oxford, peint vers 1400 en Grande-Bretagne pour un amateur inconnu.⁴⁰

Il ms. Bodley 264 presenta cinque vignette miniate con scene narrative in cui compaiono animali o creature mostruose e che rimandano più o meno esplicitamente al dettato del testo. A queste bisogna aggiungere le numerose iniziali, anche istoriate, che racchiudono elementi zoomorfi o teratomorfi.⁴¹

Per le scenette miniate, la prima si trova alla c. 224v e anticipa il capitolo su *Comadi* (XXXV) [tavola 12 nella pagina seguente]. La miniatura rappresenta, con la città sullo sfondo, descritta nei minimi particolari, a occupare buona parte dello spazio dipinto, un grande bue bianco dotato di gobba in primo piano, proprio come quello puntualmente descritto nel testo (3).⁴²

La seconda vignetta si trova alla c. 240v e anticipa quello che nella redazione franco-italiana è il capitolo XC *Comant le grant Kaan a ordree que seç jens li aportent des venoisons*, nonostante si riferisca in modo più diretto al contenuto del cap. XCII, in stretta continuità con la porzione testuale precedente [tavola 13 a pagina 309]. La miniatura rappresenta una battuta di caccia, con il Gran Khan a cavallo circondato dal suo seguito e

39 Sul contenuto delle miniature di questo manoscritto, si veda GEORGE F. WARNER e JULIUS P. GILSON (a cura di), *British Museum. Catalogue of Western Manuscripts in the Old Royal and King's Collection*, 4 voll., London, British Museum press, 1921, II, p. 341. Cfr. anche DAVID J. A. ROSS, *Methods of Book-Production in a XIVth Century French Miscellany* (London, B.M., Ms. Royal 19.D.1), in «Scriptorium», VI (1952), pp. 63-75.

40 MÉNARD, *L'illustration du Devisement du Monde de Marco Polo: étude d'iconographie comparée*, cit., p. 18.

41 A proposito dei codici britannici del *Devisement*, cfr. CONSUELO W. DUTSCHKE, *The Truth in the Book: the Marco Polo Texts in Royal 19.D.I and Bodley 264*, in «Scriptorium», LII (1998), pp. 278-300. Per le scelte iconografiche del ms. Bodley 264, sebbene principalmente in relazione al testo del *Roman d'Alexandre*, rimando a MARK CRUSE, *Illuminating the Roman d'Alexandre* (Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264). *The Manuscript as Monument*, Cambridge, Brewer, 2011.

42 Cfr. MÉNARD, *L'illustration du Devisement du Monde de Marco Polo: étude d'iconographie comparée*, cit., p. 25: «Nous les appellerions aujourd'hui des yacks. La miniature du ms. d'Oxford au folio 224 v^o nous en donne une représentation intéressante. Il est vrai que l'artiste pouvait imaginer ces animaux sans trop de difficultés».



Tavola 12: Oxford, Bodleian Library, ms. 264, c. 224v

i cani all'inseguimento delle bestie selvatiche, tra cui spiccano un cervo, un cinghiale e un orso. Anche in questo caso la scena dipinta è abbastanza fedele al testo (12). Da notare, poi, gli elementi zoomorfi e teratomorfi ai margini dell'iniziale miniata con la quale comincia il capitolo: un drago dalla testa umana e un essere dalle fattezze indefinibili.

La terza miniatura è alla c. 248v e introduce il capitolo sulla provincia di Caragian (cap. CXVIII) [tavola 14 a pagina 310]. La vignetta ingloba tre scene narrative, due delle quali, poste nella parte superiore dello spazio dipinto e separate dalla terza da un rivo d'acqua, risultano legate logicamente tra loro. Nella zona inferiore della miniatura due uomini sono intenti a raccogliere dal fiume «le or de paliolle» (CXVIII, 3) che un terzo uomo trasporta poi con un mulo. Più interessanti sono le scene collocate in alto: a sinistra alcuni personaggi ne osservano un altro che seziona il corpo delle *grant columbres*, intento, forse, a raccogliere dal ventre la bile “medicinale” posseduta dall'animale; lo stesso siero che, poi, a destra della scena viene dato a un malato affinché guarisca. Ecco la porzione di testo corrispondente:

Et quant il le ont prise, il le traient le fel dou ventre et le vendent mout chier, car sachiés qu'il s'en fait grant mecine, car, se une home est mordu de chien arabieue, l'en le done a boir un pou, le pois do'n petit diner: il est gueris mantinant. Et encore, quant une dame ne puet enfanter et a poine et crie formant, adon li donent de cel fel del serpens un pou, et adonc la dame, tantost qe le a beu, enfant mantenant. La terce est qe quant l'en a aucune nasence, et l'en hi met sus un pou de cest fel, et adonc est gueri en pou des jors. (CXVIII, 15-17)

La cosa che colpisce è che il miniatore non illustra – come avviene ad esempio nel ms. fr. 2810 – il “grande serpente” (o meglio, quello che dovrebbe essere, nella realtà, il



Tavola 13: Oxford, Bodleian Library, ms. 264, c. 240v

coccodrillo), descritto da Marco Polo nei minimi e mostruosi particolari (cfr. citazione 13 a p. 297); piuttosto, in linea con la rubrica del capitolo («Ci devise encore le c. et xviii. chapitre de la cite de caraiam et co(m)ment ceulz de la cite prenuent les serpens p(er) engins aussi comme prex fielnez en sabsou. Et com / ment il leur ostent le fiel du ventre») evidenzia le proprietà taumaturgiche e medicinali della bile dell'animale. Sembra quasi di assistere a una forma di censura del mostruoso.

Le ultime due vignette miniate, alle cc. 260r e 262r, sono accomunate dal medesimo soggetto (l'uomo bestiale e teratomorfo) e costituiscono una sorta di piccolo ciclo sull'India e sulle sue meraviglie. La prima anticipa il capitolo CLVII, *du livre de Indie e de toutes le mervoilles qui y sont et les maineres des gens*, che introduce la sezione sui fatti d'India [tavola 15 nella pagina successiva]. La miniatura sintetizza entro un unico riquadro le abitudini e le caratteristiche teratomorfiche degli abitanti di quelle regioni. A sinistra un uomo col capo nel petto combatte, munito di mazza, contro una fiera dalle fattezze mostruose: probabilmente il riferimento è agli abitanti "bestiali" del reame di Ferlet sulla *piccola isola di Iava* (cap. CLXV). Colpisce che il miniatore, dinnanzi alla



Tavola 14: Oxford, Bodleian Library, ms. 264, c. 248v



Tavola 15: Oxford, Bodleian Library, ms. 264, c. 260r

meravigliosa mostruosità di questi uomini, scelga di ricorrere alla figura tradizionale del blemma acefalo di Plinio, senza che il viaggiatore veneziano ne faccia menzione (cfr. citazioni 19 a p. 300 e 21 a p. 301). A destra, un cinocefalo brandisce uno scudo e una lancia, richiamando la descrizione degli abitanti dell'isola di Angaman (cap. CLXXI; cfr. citazione 23 a p. 302). Infine, in basso, compaiono due uomini impellicciati che impugnano lancia e mazza in modo chiastico rispetto alle figure in alto. Si noti, in particolare, il piede unico e maestoso di uno dei due uomini (uno sciapode), che richiama indirettamente la descrizione degli uomini-giganti dell'isola di Zanzibar (cap. CXCI, citazione 28 a p. 304), e l'essere ciclopico sdraiato (che non compare mai nel testo).⁴³



Tavola 16: Oxford, Bodleian Library, ms. 264, c. 262r

La seconda vignetta del “ciclo d’India” – e ultima tra le miniature bodleiane prese in esame –, alla c. 262r, precede nel manoscritto il capitolo sulla provincia di Ciamba (cap. CLXI) [tavola 16]. Anche in questo caso il miniatore evidenzia, al di là di ogni oggettivo confronto con l’opera poliana, la mostruosità degli abitanti dell’onorica e favolosa regione indiana. Gli uomini, rappresentati al solito in una spessa coltre di pelle pelosa (quasi a significarne la bestialità e l’avvenuta animalizzazione), vengono fotografati in tre atteggiamenti distinti: uno è intento a cibarsi di carne umana; un altro, eretto e armato, pare voler assediare la città in cui, forse per paura, si sono rifugiati alcuni cavalieri occi-

43 Nell’illustrazione del *Devisement/Milione*, capita spesso – lo vedremo – che i miniatori rifuggano dal seguire le descrizioni veritiere e minuziose di Marco Polo per accostarsi, piuttosto, a una sorta di immaginario iconografico pregresso. A proposito delle differenze tra dettato testuale e resa iconografica, cfr. LAURENCE HARF-LANCNER, *Divergences du texte et de l’image: l’illustration du Devisement du monde de Marco Polo*, in «Ateliers», xxx (2003), pp. 39-52, e DEBRA HIGGS STRICKLAND, *Text, Image and Contradiction in the Devisement dou monde*, in *Marco Polo and the Encounter of East and West*, a cura di Suzanne C. Akbari e Amilcare A. Iannucci, Toronto, University of Toronto Press, 2008, pp. 23-59.

dentali (v. cap. CLXVI, 5 sul reame di Samatra: «Or ensi demorames nos .v. mois. Nos desendimes des nes et feïmes en terre chastiaus de fust et de busches, et en celz castiaus demoravames por doutance de celz mauvais homes bestiaus qe menuient les homes»); il terzo è a contatto ravvicinato con un cervo, come a rappresentare la vicinanza con la fauna o addirittura, materialmente, l'imminenza dell'atto sessuale. Quest'ultimo è forse l'essere più emblematico della miniatura: illustrato con un corno al centro della fronte (e di "unicorno" si parla un po' oltre, al cap. CLXV) e con gli zoccoli al posto dei piedi, costituisce un chiaro esempio di ibrido mostruoso.⁴⁴

Il ms. fr. 2810 è uno dei codici più celebri del *Devisement dou monde*, se non altro per la ricchezza dell'apparato iconografico: delle 84 miniature che accompagnano l'opera poliana, ben 16 risultano funzionali alla nostra indagine.⁴⁵



Tavola 17: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 13r

- 44 Un importante contributo sulle scelte iconografiche del *Devisement* relative alle meraviglie dell'Oriente indiano rimane quello di LAURENCE HARE-LANCNER, *From Alexander to Marco Polo, from Text to Image: the Marvels of India*, in *The Medieval French Alexander*, a cura di Donald Maddox e Sara Sturm-Maddox, Albany, State University of New York Press, 2002, pp. 235-257.
- 45 Tra gli studi sulle miniature del ms. fr. 2810, cfr. almeno MARCO POLO, *Das Buch der Wunder. Handschrift Français 2810 der Bibliothèque Nationale de Paris*, a cura di François Avril et al., 2 voll., Luzern, Faksimile Verlag, 1995-1996, nonché PHILIPPE MÉNARD, *Réflexions sur l'illustration du texte de Marco Polo dans le manuscrit fr. 2810 de la Bibliothèque nationale de Paris*, in *Mélanges in memoriam Takeshi Shimmura*, Tokyo, France Tosho, 1998, pp. 81-92, e MARIA LUISA MENEGHETTI, *Quando l'immagine dice di più. Riflessioni sull'apparato decorativo del Livre des Merveilles du monde*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami et al., 2 voll., Pisa, Pacini, 2006, vol. II, pp. 1023-1049.



Tavola 18: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 30v



Tavola 19: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 15v

Alla c. 13r [tavola 17 nella pagina precedente] fanno la loro comparsa i *buoi grandi e bianchi* della città di Camandi (cap. XXXV). A differenza della miniatura del ms. Bodley 264, c. 224v [tavola 12 a pagina 308], più fedele al dettato del testo [citazione 3 a p. 292], il miniatore del manoscritto parigino si limita a rappresentare cinque buoi classici, mancando la puntualizzazione visiva della gobba oltre che l'idea di rappresentare il bue durante la fase di carico.⁴⁶ Una mandria di buoi bianchi compare in un'altra pagina del manoscritto, alla c. 30v [tavola 18], sulla provincia di Tenduc (cap. LXXIII), senza

46 Cfr. redazione T: «Àno buoi grandi e bianchi come nieve, col pelo piano per lo caldo luogo, le corne cort'e grosse e non agute; tre le spalle àno uno gobbo alto due palmi, e sono la più bella cosa del mondo a vedere. Quando si vogliono caricare, si conciano come camegli, e caricati così, si levano, ché sono forti oltra misura» (XXXV, 5-6).

che però se ne faccia menzione nel testo. Forse il riferimento è al cap. LXXI, sul reame d'Erguil (cfr. citazione 7 a p. 295). Da un confronto ravvicinato delle due vignette (cc. 13^r e 30^v) si nota, pur nella diversità del tocco e dello stile, un comune progetto iconografico.

Alla c. 15^v, sui Reami di Persia, la miniatura interpreta liberamente il testo, consegnando un'immagine stereotipata [tavola 19 nella pagina precedente]. Si vedono due personaggi a cavallo (Nicola e Matteo Polo) in un contesto lussureggiante. Tra gli animali distinguiamo un leone e un orso che fanno capolino dalle rocce. In alto a sinistra un uomo impellicciato diventa simbolo dell'indigeno-tipo.

A proposito della provincia di Scasem, si legge: «Il i a maint porches spin, et quant les çaçours les velent prendre et il le mettent les chen souvre, les porches s'acoilent toutes ensemble, puis jete le spine qu'il a sor son dos et por le costé sor les kiens et les ennavre en plosor leus» (XLV, 10); così alla c. 18^v [tavola 20] viene rappresentata la scena della caccia ai porcospini. Non a caso il testo franco-italiano [citazione 4 a p. 293] conserva, a differenza del *Milione* toscano, un brano sul modo di cacciare questi animali.



Tavola 20: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 18^v



Tavola 21: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 31^v

Un'altra scena di caccia, senz'altro più regale, appare alla c. 31v [tavola 21 a fronte], nella vignetta che introduce il capitolo sulla *cit  de Ciandu*. Dopo aver descritto il palazzo del Gran Khan e il suo giardino di caccia privato, Marco Polo scrive: «Et plusors foies le Grant Chan vait por cest prairie qui est enveronee de mur et moine ho soi un leopars sor la crope de son cheval, et, quant il velt, il le laisse alere et prant un cerf ou dain ou cravriol et les fait doner as gerfaus qu'il tient en mue; et cel fait il por son delit et por solax» (LXXIV, 8). Risulta evidente l'attenzione del miniatore alla rappresentazione puntigliosa dell'atteggiamento del leopardo in groppa al cavallo e del girifalco in picchiata sulla preda. Sempre alla caccia del Khan   dedicata la miniatura della c. 42r [tavola 22] che introduce il capitolo XCI del *Devisement*, «Ci devise des lionz et des liopars et de leus cervier qui sunt afait s a prendre bestes. Et encore dit de gerfaus et de fauconz et d'autres oisiaus». Proprio al leone, simbolo regale del mondo animale,   dedicato ampio spazio nel testo [citazione 12 a p. 297]. Cos  il miniatore decide di rappresentare due leoni in contrapposizione alla singolarit  del leopardo e del lupo, i cui nomi vengono esplicitati esclusivamente nella rubrica del capitolo, a testimonianza della fedelt  del miniatore alle indicazioni fornite dai rubricatori. D'altronde, nonostante il testo parli di *lyons grandismes* (e il *lyon* compare anche al capitolo LXXXIX, a proposito della *bianca festa tartara*), la descrizione fornita da Marco rimanda piuttosto a quella della tigre con le sue strisce nere, bianche e vermiglie. Il travisamento dimostra oltremodo la consapevolezza e la pregnanza della maestosit  e nobilt  del "re della foresta" anche rispetto a un felino come la tigre, conosciuto ma sicuramente pi  esotico, e forse meno riconducibile, secondo l'orizzonte d'attesa occidentale, alla figura regale del Khan.



Tavola 22: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 42r

Un'altra miniatura sulla caccia [tavola 23 nella pagina seguente] dimostra l'aderenza del miniatore al dettato del testo: si tratta della vignetta che anticipa il capitolo XCV, *Ci devise comant le grant Kan vait en chace por prendre bestes et oisiaus*, alla c. 42v. L'immagine descrive lo spostamento del sovrano tartaro per la pratica venatoria. In primo piano quattro elefanti sostengono e trasportano il baldacchino in cui si trova il Khan con la sua

corte. Si noti, in particolare, la presenza in cielo dei girifalchi che accompagnano in volo il passaggio dei cacciatori. Gli elefanti, poi, animali caratteristici del mondo mongolo e indiano, vengono rappresentati nelle loro fattezze classiche, muniti di zanne e di lunghe proboscidi. Anche in altre miniature l'elefante viene descritto e illustrato nel suo assetto di "cingolato" da guerra: un esempio è rintracciabile alla c. 33r [tavola 24] a proposito della battaglia del Gran Khan contro Nayamco (v. cap. LXXIX).



Tavola 23: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 42v



Tavola 24: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 33r

Senza dubbio più interessante e suggestiva la vignetta della c. 55v [tavola 25 a fronte] preposta al capitolo CXVII sulla provincia di Caragian, e il cui riferimento si coglie un po' oltre, al capitolo CXVIII, dove vengono descritte «les grant columbres et celes grant serpanz». A differenza del miniatore del ms. Bodley 264, c. 248v [tavola 14 a pagina 310], per il quale proponevo una forma di "censura del mostruoso" (v. *supra*), nel codice parigino l'illustratore non esita a rappresentare quattro creature mostruose inserite in una

flora lussureggiante. Come accennavo nella sezione dedicata all'analisi degli *excerpta* testuali, la descrizione teratologica del grande rettile fornita da Marco Polo (cfr. citazione 13 a p. 297) rinvierebbe, piuttosto, a quella del coccodrillo.⁴⁷ In realtà, la stessa capacità d'osservazione del viaggiatore veneziano sembra contaminata da residui di immaginario culturale pregresso. I mostruosi rettili del Caragian avrebbero soltanto due gambe corte vicino alla testa e un artiglio da leone: Marco avrà avuto in mente l'immagine classica del drago, originariamente orientale ma assunto dall'iconografia occidentale a partire dal primo Medioevo. Nonostante la vignetta della *grande colubre* non sia strettamente fedele al dettato testuale, sembra che il miniatore interpreti bene il progetto rappresentativo poliano fornendo, non a caso, la tradizionale immagine del drago dalle ali di pipistrello;⁴⁸ allo stesso tempo giustappone il drago alato con uno non alato, forse per accordarsi con la descrizione di Marco Polo. Inoltre, l'artista dota i suoi draghi alati di code dalla testa di serpente, una caratteristica non contemplata dal resoconto del viaggiatore veneziano.



Tavola 25: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 55v

A c. 59r, la vignetta del capitolo CXXIII sulla *Grande China* mostra il Khan in veste di arciere alle prese con elefanti e unicorni [tavola 26 nella pagina seguente]. Si legge: «L'en ala .xv. jornee por mout desviable leu et por grant boscajes, la ou il ha leofans asez, et unicorn asez, et autres diverses bestes sauvajes» (CXXIII, 6). La rappresentazione dell'unicorno è quella tradizionale, e ciò avviene nonostante Marco Polo lo descriva al capitolo CLXVI (relativo all'isola minore di Java ma al quale non è associata alcuna immagine miniata) demistificandone la natura e descrivendo, piuttosto, il rinoceronte (v. citazione 20 a p. 301). La stessa immagine classica dell'unicorno appare alle cc. 59v e 85r (sul reame di Eli) [tavole 27 nella pagina successiva e 28 a pagina 319], dove per il re-

47 Si vedano HENRY YULE (a cura di), *The Book of Ser Marco Polo, the Venetian, Concerning the Kingdoms and Marvels of the East*, 2 voll., London, J. Murray, 1871, II, p. 62, e FAUCON, *La représentation de l'animal par Marco Polo*, cit., pp. 105-106.

48 Si legga, in proposito, quanto afferma WITTKOWER, *Marco Polo and the Pictorial Tradition of the Marvels of the East*, cit., p. 159: «Marco correctly omitted mention of this fantastic feature when he compounded visual recollections of dragons with first or second hand information about crocodiles. The artist must have felt that he had to correct this omission».



Tavola 26: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 59r



Tavola 27: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 59v

sto è rintracciabile la fauna tradizionale del *Devisement/Milione*: elefante, cavallo e orso nella prima miniatura; orso, leone, cinghiale, volpe, cammello e cigno nella seconda. Il miniatore del ms. fr. 2810 non illustra il passo sul rinoceronte-unicorno ma non perde occasione di rappresentare in altri contesti l'unicorno della tradizione. A proposito del reame di Eli (c. 85r) (siamo già nella sezione dedicata ai “fatti d’India”), Marco parla di bestie selvatiche. L'artista interpreta il passo mostrando rocce aguzze, guadi popolati da un leone e da fiere e, proprio al centro, un unicorno. Nonostante non si accenni a questi esseri fantastici, il miniatore traduce visivamente la presenza generica di bestie selvatiche con l'unicorno, considerato dal pubblico occidentale l'animale “feroce” per eccellenza, che solo con l'intercessione di una vergine è possibile catturare.

Alla c. 61r [tavola 29 nella pagina successiva], la miniatura introduce il capitolo CX-



Tavola 28: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 85r



Tavola 29: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 61r

XVIII su Toloman, ma si riferisce piuttosto alla meravigliosa caccia al leone descritta nel capitolo successivo riguardante la provincia di *Cugio*. Diversamente dal testo citato [15, a p. 298], il miniatore decide di non rappresentare gli uomini a cavallo ma conserva comunque la proporzione dei due cani per un leone, intervenendo liberamente sul numero degli animali (a due leoni corrispondono così due coppie di cani).

Il passaggio alle «meravigliose cose de l'India» (cap. CLIV della redazione toscana, corrispondente al CLVII di F), con il conseguente approccio diverso alla materia zoologica e teratologica, si percepisce anche in sede iconografica. La rappresentazione dell'unicorno alla c. 85r (v. tavola 28) non è che un assaggio di tale trapasso. Ecco che alla c. 76v [tavola 30 nella pagina successiva], nel capitolo CLXXI dedicato all'isola di Angaman, fanno la loro comparsa i cinocefali. La vignetta rappresenta cinque uomini dalla testa canina intenti a mercanteggiare in oggetti preziosi e spezie – e che Angaman sia ricca di spe-

zie lo afferma lo stesso Marco Polo (cfr. citazione 23 a p. 302). L'atteggiamento naturale, così come gli abiti alla occidentale con i quali sono ritratti i personaggi, aumentano quel contrasto col volto grigio e lupesco al punto da suscitare contemporaneamente meraviglia e terrore al fruitore del codice. La trovata del miniatore, volutamente teratologica, è senza dubbio originale e consapevole.



Tavola 30: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 76v

Alla c. 82r [tavola 31 a fronte], una vignetta anticipa la narrazione sul *roiaume de Mutifili* (cap. CLXXIV). L'immagine rappresenta quattro uomini intenti a raccogliere i diamanti di cui la regione è gremita; a sinistra della scena la regina e una sua ancella sono in attesa che la raccolta si compia. Coerentemente con il dettato testuale fornito dal viaggiatore veneziano, i diamanti si trovano nel fondo di profonde vallate popolate da serpenti velenosi e un modo proficuo per impossessarsi delle pietre preziose è quello di sfruttare intelligentemente la voracità delle aquile che popolano i picchi circostanti e che proprio di quei serpenti sono solite cibarsi.⁴⁹ Quello che colpisce è la scelta iconografi-

49 «Et en ceste roiaume se treuvent les diamant, e voç diron comant. Sachiés qe en ceste roiaume a plosors montaignnes en les quelz se treuvent les diamant ensi con voç oirés. Car sachiés que quant pluit, l'eve cort jus por ceste montaignnes mout deruinant por grant riot e por grant cavernes. E quant la pluie est remese et l'eve est partie, les homes vont alor cercant por cesti riot dont l'eive est venue et en treuvent asez. E l'estee, qe ne i se troveroit une gote d'aive, adonc en treuvent asez por celes montaignnes, mes si hi a si grant calor qe a poine hi poit l'on sofrir. E si voç di qe en celles montaignne a si grant moutitude de serpent, e grant e grosses, qe les homes ne poent aler se ne con grant dotance. Mes toutes foies il hi vont come il puent et en trovent des mult buens et grosses. E si voç di qe cesti serpens sunt mout veneouses et mout mauvés, si qe les homes ne ont ardemant d'aler a les cavernes la ou les mauveis serpent sunt. Et encore voç di qe les homes en ont, des diamant, a une autre mainere. Car sachiés qe il hi a grant valee et profonde, si desrote environ les roces, que nulz hi puet aler; mes les homes font ensi com je voç dirai. Car il prenent cars, plusors peces, e le gittent en celle profonde valee, e celle chars, quant ele est geté, treuve les diamans en grant abundance; adonc se fichent en la cars. Or est voir qe en cele montaignne demorent maintes aguilles blances por prendre celz serpens. E quant cestes aguilles voient la cars en le profonde de la valee, elle s'en vont et prennent celle cars et la portent en autre leu. Et les homes, qe ententivemant ont gardé la ou les aigles vont, tant tost qu'il voient qe le aigle est pousés et qe becche la cars, il hi vont au plus tost qu'il puent. Les aigle s'en vont en

ca del miniatore nella rappresentazione dei temibili serpenti: le due zampe anteriori, il volto ferino e i colori rievocano indiscutibilmente la vignetta delle *grant columbres* (cfr. tavola 25 a pagina 317). Anche in questo caso l'asperità del luogo e l'idea di serpenti che popolano antri e grotte suggeriscono all'artista l'immagine di un serpente-drago in grado di soddisfare l'orizzonte d'attesa del pubblico occidentale.



Tavola 31: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 82r

Infine, alla descrizione analitica del grifone riportata da Marco Polo sulla base del racconto di alcuni mercanti (cap. CXC, sull'*isola di Madagascar*), alla c. 88r [tavola 32 nella pagina seguente], fa da contraltare la rappresentazione visiva dell'uccello mitico secondo i canoni di una tradizione centenaria. Come avviene per l'unicorno, prontamente ricondotto da Marco al rinoceronte e scollegato dalla sua natura fantastica, anche per il grifone (o *roc* secondo gli abitanti dell'isola) l'autore del *Devisement/Milione* si fa portavoce di un'istanza di demistificazione, nonostante non esiti a colorare la sua storia di aloni leggendari – per motivi edulcoranti, certo, ma anche per venire incontro a una ben definita aspettativa da parte del pubblico di lettori (cfr. citazione 27 a p. 303). Così il grande uccello dalla forza mastodontica sarebbe in grado di sollevare un elefante, per pascersi, poi, una volta smembratolo al suolo, delle sue carni. Si noti, però, come la scelta iconografica del miniatore del codice parigino si situi in una zona di compromesso tra il testo del *Devisement/Milione* e la tradizione, tanto che Wittkower parla di 'disagio' dell'artista:

The bird near to the beholder may be regarded as an attempt to conform with the text, for although not attacking the elephants in the foreground, it shows eagle-like features. But further back appears the forepart of a real griffin with its prey

autre parte e ne porte pas la cars por la dotance q'il ont de les homes qe lor s'en vienent soute soudainement. E quant l'en est venu a la cars, et la prant et hi trouve diamant fichés aseç. Et encore en ont les homes des diamant en ceste mainere, car, quant les aigles mengient de celle cars qe je voç ai dit elle mengient, ce est q'ele beche des diamant, puis, la nuit, la ou l'aigle fait son retom, si gette celle diamant q'el a becchés con son oisi, e les homes hi vont et cargient celle oisi de le aigle et en treuvent encore diamant aseç». (CLXXIV, 6-12)



Tavola 32: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810, c. 88r

in its beak. The illustrator cunningly hid the lower part of the bird so as not to contradict Marco Polo's explicit statement.⁵⁰

L'ultimo codice da analizzare è il ms. 5219 della Bibliothèque de l'Arsenal; più tardo, risalente al primo XVI secolo (miniato attorno al 1520 ca.), ricco di miniature – ne possiede 197 – ma considerato da Philippe Ménard poco interessante per via della datazione bassa.⁵¹ Nonostante la qualità artistica non sia paragonabile alla tecnica sopraffina dei miniatori del ms. fr. 2810 – e in effetti si tratta di miniature «parfois amusantes, mais toujours d'une technique et d'un style assez gauches»⁵² – il ms. de l'Arsenal si dimostra utile e interessante ai nostri fini perché dimostra una particolare aderenza al testo, frutto di un clima artistico-culturale ormai non più medievale ma già proto-moderno. Non è inoltre secondario il fatto che il miniatore sembri abbastanza interessato alla fauna del *Devisement*. Le vignette contenenti animali o esseri fantastici sono 36: per questioni di spazio limito la mia analisi a 12 immagini, rivolgendo l'attenzione sia ad alcune miniature recanti nuovi soggetti (relative, dunque, ad animali non rappresentati negli altri codici), sia a quelle che possono fungere da termini di paragone rispetto ai soggetti finora indagati.

Alla c. 29r [tavola 33 nella pagina successiva], viene rappresentato, ad esempio, il famoso bue bianco di Camandi, sempre presente nell'immaginario iconografico dei miniatori del *Devisement*. Come per la vignetta del ms. Bodley 264, c. 224v [tavola 12 a pagina 308], anche in questo caso il miniatore evidenzia fedelmente la gobba dello yak; ma va oltre nell'aderenza al dato testuale e raffigura le corna non aguzze dei buoi, i montoni bianchi e i francolini di cui si parla nella versione F (cfr. citazione 3 a p. 292).

⁵⁰ WITKOWER, *Marco Polo and the Pictorial Tradition of the Marvels of the East*, cit., p. 158.

⁵¹ Cfr. MÉNARD, *L'illustration du Devisement du Monde de Marco Polo: étude d'iconographie comparée*, cit., pp. 17-18: «Parmi les manuscrits ornés de miniatures, beaucoup ne présentent pas un très grand intérêt en raison du nombre réduit des enluminures ou de leur date tardive».

⁵² *Ivi*, p. 18, n. 3.

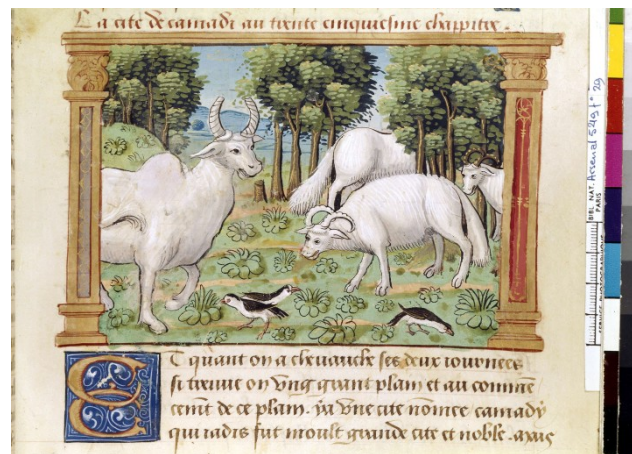


Tavola 33: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5219, c. 29r



Tavola 34: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5219, c. 38v



Tavola 35: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5219, c. 54r

Interessante e singolare la miniatura alla c. 38^v che descrive i montoni selvatici di Baudascian [tavola 34 nella pagina precedente]. Coerentemente con quanto si legge in XLIX, 10 («Il hi a grant abondance de toutes sauvagines; il hi a grant moutitude de mouton sauvages qe sunt grandisme, car ont les cornes bien .vi. paumes et ao main .iiii. ou .iii.; et de cest cornes font le pastore grant escueles la o il mengiunt»), l'artista rappresenta dei montoni bianchi dalle corna particolari, a forma di scodella. Dei quattro manoscritti esaminati quello dell'Arsenal è l'unico che traduce in immagine – in modo alquanto curioso ma pur sempre rigoroso – la descrizione dei montoni selvatici della regione trattata. Anche alla c. 54^r, sul Reame di Erguil, la vignetta rappresenta puntualmente la fauna descritta da Marco Polo [tavola 35 nella pagina precedente]. In primo piano i buoi selvatici, grandi come elefanti e di colore bianco e nero; in basso fanno la loro comparsa il moscado e i fagian di Erguil (per il riscontro testuale, cfr. citazioni 7 a p. 295, 8 p. 295, 9 p. 296).

Alla c. 71^v [tavola 36], lo spostamento per la caccia del Khan è rappresentato secondo il canone iconografico riscontrato già nel ms. fr. 2810 (a cui si rimanda per un confronto: si veda la tavola 23 a pagina 316). Anche in questo caso alcuni elefanti sorreggono il baldacchino in cui viaggia il Khan mentre in cielo i girifalchi si accompagnano al seguito del sovrano.



Tavola 36: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5219, c. 71^v

In parte innovativa risulta la miniatura delle *grant columbres*, alla c. 92^r [tavola 37 nella pagina successiva]), dove, in effetti, viene illustrato un animale simile a un coccodrillo. Da notare, in primo piano, il disegno fedele al dettato poliano (citazione 13 a p. 297): l'animale dalle due zampe con artiglio da leone, rappresentato mentre è intento a cibarsi di cuccioli. Dietro, però, la *columbre* presenta dei connotati più tradizionali: si vedano, ad esempio, le quattro zampe e le ali di pipistrello che la rendono simile a un drago. Quella del miniatore, dunque, è una chiara scelta di compromesso.

Alla c. 100^r [tavola 38 a fronte], la rappresentazione dei leoni di Cugiu dimostra ancora una volta l'attenzione dell'artista al testo del *Devisement/Milione*: attenzione che si



Tavola 37: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5219, c. 92r

traduce in una forma di innovazione rispetto alla vignetta parallela dell'altro manoscritto parigino (v. tavola 28 a pagina 319). Se nel fr. 2810 il numero dei cani e dei leoni viene soltanto raddoppiato, il miniatore dell'Arsenal 5219 rappresenta un leone e due cani intenti a circondarlo; ma come nella vignetta del fr. 2810 (e diversamente dal testo 15, p. 298) non si fa riferimento all'uomo a cavallo. La novità consiste nell'illustrazione della pericolosità dei leoni, in grado di attaccare gli uomini pur all'interno di una imbarcazione in mezzo a un fiume.



Tavola 38: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5219, c. 100r

Con il passaggio ai fatti d'India troviamo le vignette più interessanti e innovative del nostro manoscritto. Già alla c. 129v, la miniatura che introduce il capitolo CLXV sulla *piccola isola di Iava* mostra alcuni elementi singolari e riscontrabili solo in questo codice [tavola 39]. Il dato più eclatante è la rappresentazione fedele di quello che Marco Polo chiama *unicorno*: in effetti, il miniatore disegna nient'altro che il rinoceronte, così come è descritto nel testo dal viaggiatore veneziano (citazione 20 a p. 301). Accanto all'animale compare per la prima volta un uomo con la coda che rievoca iconograficamente gli abitanti del reame di Lambri (cap. CLXVIII, citazione 22 a p. 302), oltre che alcune scimmie, probabilmente volte a legittimare la demistificazione operata da Marco a proposito de *li piccoli uomini d'India*, di cui si parla sempre nel capitolo CLXV (citazione 21 a p. 301).



Tavola 39: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5219, c. 129v



Tavola 40: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5219, c. 133r

Anche nel codice dell'Arsenal trova spazio una vignetta che rappresenta i cinocefali di Angaman (citazione 23 a p. 302): precisamente alla c. 133^r [tavola 40 nella pagina precedente]. Se il miniatore del fr. 2810 li disegna in abiti occidentali e con il viso grigio e lupesco [tavola 30 a pagina 320] – scelta che contribuisce a sottolineare la drammaticità e la realtà teratologica di questi esseri – l'artista del ms. Arsenal 5219 li rappresenta nudi (a eccezione del maschio centrale, in piedi e con un telo a coprirne le pudenda), in coppia e immersi in un contesto bucolico, quasi per significarne l'irreale naturalità. Siamo lontani da quell'idea medievale per cui creature miste e zoomorfe potevano, forse, eccezionalmente esistere.

Alla c. 145^r [tavola 41], una miniatura illustra la fauna del reame di Coilun (cap. CLXXIX). Coerentemente con quanto si legge nel testo (citazione 25 a p. 303), l'illustratore disegna un leone nero, pappagalli bianchi dai piedi e dal becco rossi e un bel pavone in primo piano. Ancora una volta la vignetta provvede a rafforzare l'idea dell'interesse del miniatore nei confronti della fauna singolare dell'Oriente poliano.



Tavola 41: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5219, c. 145^r

Sempre su elementi zoologici si sofferma l'artista alla c. 146^r [tavola 42 nella pagina seguente], nella miniatura che anticipa il capitolo CLXXX sulla contrada di Comari. Se la redazione toscana si limita a segnalare: «Qui si à molte bestie selvatiche di diverse fatte e fiere», la versione franco-italiana fornisce un elenco di questi animali: «Il hi a bestes des diverses faisonz, e propemant singes, car il ni a si deversemant faites qe voç dirois que ce soit home. Il hi a gat paul si deviséç qe ce estoit mervoille. Lions, liopars, lonces ont en abundance» (CLXXX, 3). Colpisce, in particolare – e d'altronde ne viene sottolineata il carattere meraviglioso – la citazione del *gat paul*, disegnato dietro al leone.

Emblematica e degna di interesse la rappresentazione del grifone alla c. 152^v [tavola 43 nella pagina successiva]. Diversamente da quanto ci si potrebbe aspettare, il disegnatore del codice dell'Arsenal, così avvezzo a seguire fedelmente il racconto di Marco Polo, rifugge, questa volta, da una rappresentazione reale del dato testuale (27) per aderi-

re, piuttosto, all'iconografia tradizionale. Il grifone, quindi, rimane l'animale mitico dal corpo metà leone, metà aquila, in grado di sollevare un intero elefante.



Tavola 42: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5219, c. 146v



Tavola 43: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5219, c. 152v

L'ultima vignetta su cui mi soffermo, alla c. 154r [tavola 44 a fronte], è quella che anticipa il capitolo CXCI dedicato all'isola di Zanzibar. Da notare l'aderenza al testo (citazione 29 a p. 304) sia nell'illustrazione degli abitanti dell'isola, rappresentati come giganti, sia nella presenza scenica di montoni bianchi con la testa nera. Colpisce, piuttosto, che in nessuno dei codici miniati – neanche in quello dell'Arsenal, così attento all'illustrazione della componente faunistica del *Devisement/Milione* – compaia la giraffa, prontamente descritta da Marco Polo.



Tavola 44: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5219, c. 154r

In conclusione – giusto per tirare le somme di un discorso che si vuole, consapevolmente, introduttivo, e verso il quale chi scrive si è avvicinato prudentemente in punta di piedi – ciò che emerge dal quadro iconografico delineato, volutamente puntuale e analitico (sebbene a tratti polveroso e segmentato), è la conferma di quell'asserto fondamentale di una divaricazione più o meno netta, ma comunque sensibile, tra il dettato poliano e le illustrazioni presenti nei principali manoscritti miniati del *Devisement du monde*. Ne risulta così suffragata l'idea di Wittkower (e di altri) di una forte resistenza del *merveilleux* nell'immaginario figurativo dell'Oriente, vuoi per l'inerzia di modi e di codici rappresentativi, vuoi per la potente fascinazione esercitata dai *mirabilia* indiani.⁵³ In questo processo di conservazione nella resa figurativa e iconografica di mostri e animali (riflessa nelle miniature dei *codices* medievali, così come in altre forme di *ars picta*), un peso non certo marginale ha avuto la lunga e importante tradizione dei bestiari medievali. Come si è avuto modo di accennare, i bestiari – a partire dalla tradizione creata dal *Physiologus* – erano molto diffusi in Italia, Francia e Inghilterra tra il XII e il XIV secolo, ed erano libri ricchi di immagini zoologiche, spesso particolarmente fantastiche. Così, ben presto, queste immagini zoologiche iniziano a prendere vita anche nelle sculture, nei capitelli e nei bassorilievi delle chiese medievali, al punto che le descrizioni animali presenti nei bestiari e le corrispondenti illustrazioni che accompagnavano il *textus* diventano la

⁵³ Si vedano, oltre ai contributi di Wittkower (cfr. supra, nn. 31 e 34): HART-LANCNER, *From Alexander to Marco Polo, from Text to Image: the Marvels of India*, cit.; HART-LANCNER, *Divergences du texte et de l'image: l'illustration du Devisement du monde de Marco Polo*, cit.; STRICKLAND, *Text, Image and Contradiction in the Devisement du monde*, cit. A proposito della rigidità dei codici iconografici, anche in relazione alle modalità illustrative di altri cicli od opere enciclopediche contemplanti l'Oriente mirabile, cfr. ROGER SHERMAN LOOMIS, *Arthurian Legends in Medieval Art*, London-New York, Oxford University Press-Modern Language Association of America, 1938, PATRICIA M. GATHERCOLE, *Illuminations on the Manuscripts of Rusticien de Pise (Rustichello da Pisa)*, in «Italice», XLIV (1967), pp. 400-408, e CRUSE, *Illuminating the Roman d'Alexandre (Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264)*, cit.

fonte principale da cui artisti, scultori e miniatori traggono la loro ispirazione.⁵⁴ Inoltre – altro dato interessante – il percorso “*enlumine*” del *Devisement*, tracciato con l’ausilio di codici del XIV, del XV e del XVI secolo, ha permesso di mettere in luce quella progressiva tendenza iconologica tipica del passaggio da Medioevo a Età Moderna che è ben sintetizzata da Francesco Mezzalira in un suo recente contributo: ovvero, «quel nuovo atteggiamento nei confronti della natura, di carattere più empirico, che puntualmente si riflette nella zoo-iconografia, che diviene progressivamente più naturalistica».⁵⁵

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDREOSE, ALVISE, *Marco Polo’s Devisement dou monde and Franco-Italian tradition*, in «Francigena», I (2015), pp. 261-291. (Citato a p. 287.)
- BADEL, PIERRE-YVES, *Lire la merveille selon Marco Polo*, in «Revue des sciences humaines», CLXXXIII (1981-1983), pp. 7-16. (Citato alle pp. 290, 294.)
- BALDELLI BONI, GIOVANNI BATTISTA (a cura di), *Il Milione di Marco Polo, testo di lingua del secolo decimoterzo ora per la prima volta pubblicato ed illustrato*, Firenze, Pagani, 1827. (Citato a p. 302.)
- BARBIERI, ALVARO, *Dal viaggio al libro. Studi sul Milione*, Verona, Fiorini, 2004. (Citato alle pp. 287-290, 294, 299.)
- *Il narrativo nel Devisement dou monde. Tipologia, fonti, funzioni*, Roma, Tiellemedia, 2008. (Citato a p. 287.)
- *Marco Polo e l’Altro*, in «Studi testuali», v (1998), pp. 7-24. (Citato a p. 290.)
- *Marco, Rustichello, il “patto”, il libro: genesi e statuto testuale del Milione*, in *Dal viaggio al libro. Studi sul Milione*, Verona, Fiorini, 2004, pp. 129-154. (Citato a p. 300.)
- *Quale Milione? La questione testuale e le principali edizioni moderne del libro di Marco Polo*, in «Studi mediolatini e volgari», XLII (1996), pp. 9-46. (Citato a p. 288.)
- BARJA LOPEZ, ANA, *La salamandra y el unicornio: dos ejemplos de descriptio en Il Milione*, in *Aspetti del meraviglioso nelle letterature medievali. Medioevo latino, romanzo, germanico e celtico*, a cura di Franca Ela Consolino, Lucilla Spetia et al., Turnhout, Brepols, 2016 (in corso di stampa). (Citato a p. 290.)
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, VALERIA, *Enunciazione e produzione del testo nel Milione*, in *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 209-241. (Citato a p. 300.)
- *Nuovi studi su Marco Polo e Rustichello da Pisa*, in *Scritture di viaggio. Relazioni di viaggiatori e altre testimonianze letterarie e documentarie*, Roma, Aracne, 2011, pp. 109-126. (Citato a p. 300.)

54 Per l’iconografia dei bestiari cfr. almeno: TESNIÈRE, *Bestiaire médiéval*, cit.; ZAMBON, *L’alfabeto simbolico degli animali*, cit.; HECK e CORDONNIER, *Le bestiaire médiéval*, cit. Si vedano anche: VICTOR-HENRY DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Paris, Arthaud, 1961; ALFREDO CATTABIANI, *Acquario. Simboli, miti, credenze e curiosità sugli esseri delle acque: dalle conchiglie alle sirene, dai delfini ai coccodrilli, dagli dei agli animali fantastici*, Milano, Mondadori, 2002.

55 FRANCESCO MEZZALIRA, *La tradizione zoologica medioevale e i suoi riflessi sulla iconografia*, in *Le immagini di animali tra scienza, arte e simbolismo: elementi di zooiconologia*, Costabissara, Angelo Colla, 2013, pp. 68-70, a p. 70.

- BOUSQUET-LABOUIÉRIE, CHRISTINE, *L'Orient par la mer*, in *Voyages et voyageurs au Moyen Âge. XXVI^e Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (Limoges – Aubazine, mai 1995)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, pp. 217-234. (Citato a p. 306.)
- BURGIO, EUGENIO, *Il Devisement du Monde e la storia della tradizione poliana (in margine a un'edizione recente)*, in «Medioevo Romano», XXXVII (2013), pp. 63-87. (Citato a p. 291.)
- *Marco Polo e gli idolatri*, in *Le voci del Medioevo. Testi, immagini, tradizioni*, a cura di Nicolò Pasero e Sonia Maura Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 31-62. (Citato a p. 289.)
- BURGIO, EUGENIO e MARIO EUSEBI, *Per una nuova edizione del Milione. Osservazioni sulla lingua della compilazione arturiana di Rustichello da Pisa*, in Silvia Conte (a cura di), *I viaggi del Milione. Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del Devisement du monde di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 6-8 ottobre 2005)*, Roma, Tiellemmedia, 2008. (Citato alle pp. 287, 288, 300, 331.) vol. I, pp. 17-48. (Citato a p. 288.)
- BURGIO, EUGENIO e GIUSEPPE MASCHERPA, “Milione” latino. Note linguistiche e appunti di storia della tradizione sulle redazioni Z e L, in *Plurilinguismo letterario*, a cura di Renato Oniga e Sergio Vatteroni, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, vol. I, pp. 119-158. (Citato a p. 291.)
- CARDONA, GIORGIO RAIMONDO, *I viaggi e le scoperte*, in *Letteratura italiana, V, Le Questioni*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 687-716. (Citato a p. 290.)
- CATTABIANI, ALFREDO, *Acquario. Simboli, miti, credenze e curiosità sugli esseri delle acque: dalle conchiglie alle sirene, dai delfini ai coccodrilli, dagli dei agli animali fantastici*, Milano, Mondadori, 2002. (Citato a p. 330.)
- CIGNI, FABRIZIO (a cura di), *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, Pisa, Pacini, 1994. (Citato a p. 300.)
- *Prima del Devisement du monde. Osservazioni sulla lingua della compilazione arturiana di Rustichello da Pisa*, in Conte, *I viaggi del Milione*, cit., pp. 219-231. (Citato a p. 300.)
- CONCINA, CHIARA, *Prime indagini su un nuovo frammento franco-veneto del Milione di Marco Polo*, in «Romania», CXXV (2007), pp. 342-369. (Citato a p. 288.)
- CONTE, SILVIA (a cura di), *I viaggi del Milione. Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del Devisement du monde di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 6-8 ottobre 2005)*, Roma, Tiellemmedia, 2008. (Citato alle pp. 287, 288, 300, 331.)
- CRUSE, MARK, *Illuminating the Roman d'Alexandre (Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264). The Manuscript as Monument*, Cambridge, Brewer, 2011. (Citato alle pp. 307, 329.)
- DEBIDOUR, VICTOR-HENRY, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Paris, Arthaud, 1961. (Citato a p. 330.)

- DUTSCHKE, CONSUELO W., *The Truth in the Book: the Marco Polo Texts in Royal 19.D.I and Bodley 264*, in «Scriptorium», LII (1998), pp. 278-300. (Citato a p. 307.)
- EUSEBI, MARIO (a cura di), *Il manoscritto della Bibliothèque nationale de France fr. 1116. I. Testo*, Roma-Padova, Antenore, 2010. (Citato a p. 291.)
- FABBRI, FRANCESCA, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento: fra interscambi, coesistenze e nuove prospettive*, in «Studi di Storia dell'Arte», XXIII (2012), pp. 9-32. (Citato a p. 300.)
- FAUCON, JEAN-CLAUDE, *La représentation de l'animal par Marco Polo*, in «Médiévales», XXXII (1997), pp. 97-117. (Citato alle pp. 289, 294, 295, 297, 317.)
- GADRAT, CHRISTINE, *Le rôle de Venise dans la diffusion du livre de Marco Polo (XIV^e-début XVI^e siècle)*, in «Médiévales», LVIII (2010), pp. 63-78. (Citato a p. 287.)
- GADRAT-OUERFELLI, CHRISTINE, *Lire Marco Polo au Moyen Âge. Traduction, diffusion et réception du Devisement du monde*, Turnhout, Brepols, 2015. (Citato alle pp. 287, 289.)
- GARCIA ARRANZ, JOSÉ JULIO, *La salamandra: distintas interpretaciones gráficas de un mito literario tradicional*, in «Norba-Arte», x (1990), pp. 53-68. (Citato a p. 294.)
- GARCIA ESPADA, ANTONIO, *Marco Polo y la cruzada: historia de la literatura de viajes a las Indias en el siglo XIV*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2009. (Citato a p. 289.)
- GATHERCOLE, PATRICIA M., *Illuminations on the Manuscripts of Rusticien de Pise (Rustichello da Pisa)*, in «Italica», XLIV (1967), pp. 400-408. (Citato a p. 329.)
- GAUNT, SIMON, *Marco Polo's Le devisement du monde. Narrative Voice, Language and Diversity*, Cambridge, Brewer, 2013. (Citato a p. 287.)
- Giovanni Battista Ramusio "editor" del Milione. Trattamento del testo e manipolazione dei modelli. Atti del Seminario di ricerca (Venezia, 9-10 settembre 2010)*, Roma-Padova, Antenore, 2011. (Citato a p. 287.)
- GUÉRET-LAFERTÉ, MICHÈLE, *Sur les routes de l'Empire Mongol. Ordre et rhétorique des relations de voyage aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Champion, 1994. (Citato a p. 290.)
- HARF-LANCNER, LAURENCE, *Divergences du texte et de l'image: l'illustration du Devisement du monde de Marco Polo*, in «Ateliers», XXX (2003), pp. 39-52. (Citato alle pp. 311, 329.)
- *From Alexander to Marco Polo, from Text to Image: the Marvels of India*, in *The Medieval French Alexander*, a cura di Donald Maddox e Sara Sturm-Maddox, Albany, State University of New York Press, 2002, pp. 235-257. (Citato alle pp. 312, 329.)
- HECK, CHRISTIAN e RÉMY CORDONNIER, *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011. (Citato alle pp. 294, 330.)
- ISLAM, SYED MANZARUL, *The Ethics of Travel: from Marco Polo to Kafka*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1996. (Citato a p. 289.)
- KAO, WAN-CHUAN, *Hotel Tartary. Marco Polo, Yams, and the Biopolitics of Population*, in «Mediævalia», XXXII (2011), pp. 43-68. (Citato a p. 289.)
- KINOSHITA, SHARON, *Marco Polo's Le Devisement dou Monde and the Tributary East*, in *Marco Polo and the Encounter of East and West*, a cura di Amilcare A. Iannucci e

- Suzanne C. Akbari, Toronto, University of Toronto Press, 2008, pp. 60-86. (Citato a p. 289.)
- KOSTA-THÉFAINE, JEAN-FRANÇOIS, *Du récit de voyage et de sa mise en image: l'exemple du manuscrit de New York (Pierpont Morgan Library M 723) du Devisement du Monde de Marco Polo*, in *Art et Littérature: le voyage entre texte et image*, a cura di Jean-Loup Korzilius, Amsterdam, Rodopi, 2006, pp. 31-60. (Citato a p. 306.)
- LARNER, JOHN, *Marco Polo and the Discovery of the World*, New Haven-London, Yale University Press, 1999. (Citato a p. 289.)
- LASCAULT, GILBERT, *Les monstres dans l'art occidental: un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973. (Citato a p. 295.)
- LE GOFF, JACQUES, *L'Occidente medievale e l'Oceano indiano: un orizzonte onirico*, in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante, e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 257-277. (Citato a p. 299.)
- LEVY, BRIAN J., *Un bestiaire oriental? Le monde animal dans le Devisement du monde de Marco Polo*, in *Les animaux dans la littérature. Actes du Colloque de Tokyo de la Société internationale renardienne (du 22 au 24 juillet 1996 à l'Université Keio)*, a cura di Hideichi Matsubara, Satoru Suzuki et al., Tokyo, Keio University Press, 1997, pp. 159-178. (Citato a p. 289.)
- LOOMIS, ROGER SHERMAN, *Arthurian Legends in Medieval Art*, London-New York, Oxford University Press-Modern Language Association of America, 1938. (Citato a p. 329.)
- MÉNARD, PHILIPPE, *Deux nouveaux folios inédits d'un fragment franco-italien du 'Devisement du Monde' de Marco Polo*, in «Medioevo Romanzo», xxxvi (2012), pp. 241-280. (Citato a p. 289.)
- *L'illustration du Devisement du Monde de Marco Polo: étude d'iconographie comparée*, in *Métamorphose du récit de voyage. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985)*, a cura di François Moureau, Paris-Genève, Champion/Slatkine, 1986, pp. 17-31. (Citato alle pp. 290, 307, 322.)
- *Marco Polo en Angleterre*, in «Medioevo Romanzo», xxiv (2000), pp. 189-208. (Citato a p. 289.)
- *Marco Polo en images. Les représentations du voyageur au Moyen Âge*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso et al., 2 voll., Pisa, Pacini, 2006, vol. II, pp. 993-1021. (Citato a p. 290.)
- *Réflexions sur l'illustration du texte de Marco Polo dans le manuscrit fr. 2810 de la Bibliothèque nationale de Paris*, in *Mélanges in memoriam Takeshi Shimmura*, Tokyo, France Tosho, 1998, pp. 81-92. (Citato a p. 312.)
- MENEGHETTI, MARIA LUISA, *Quando l'immagine dice di più. Riflessioni sull'apparato decorativo del Livre des Merveilles du monde*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso et al., 2 voll., Pisa, Pacini, 2006, vol. II, pp. 1023-1049. (Citato a p. 312.)

- MEZZALIRA, FRANCESCO, *La tradizione zoologica medioevale e i suoi riflessi sulla iconografia*, in *Le immagini di animali tra scienza, arte e simbolismo: elementi di zoi-conologia*, Costabissara, Angelo Colla, 2013, pp. 68-70. (Citato a p. 330.)
- MONFRIN, JACQUES, *La tradition du texte de Marco Polo*, in *Études de philologie romane*, Genève, Droz, 2001, pp. 513-533. (Citato a p. 288.)
- MORINI, LUIGINA (a cura di), *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi, 1996. (Citato a p. 294.)
- OLSCHKI, LEONARDO, *L'Asia di Marco Polo*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1957. (Citato a p. 299.)
- PASTOUREAU, MICHEL, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2012. (Citato a p. 294.)
- PELLIOT, PAUL, *Notes on Marco Polo*, 3 voll., Paris, Imprimerie nationale, 1959-1973. (Citato a p. 296.)
- POLO, MARCO, *Das Buch der Wunder. Handschrift Français 2810 der Bibliothèque Nationale de Paris*, a cura di François Avril, Marie-Thérèse Gousset et al., 2 voll., Luzern, Faksimile Verlag, 1995-1996. (Citato a p. 312.)
- *Il Milione*, a cura di Luigi Foscolo Benedetto, Firenze, Olschki, 1928. (Citato alle pp. 287, 289, 291.)
- *Il Milione. Versione toscana del Trecento*, a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso, Milano, Adelphi, 1975. (Citato a p. 291.)
- *Le Devisement du monde*, a cura di Philippe Ménard, 6 voll., Genève, Droz, 2001-2009. (Citato a p. 291.)
- *Milione. Redazione latina del manoscritto Z*, a cura di Alvaro Barbieri, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1998. (Citato a p. 291.)
- *Milione. Le divisament dou monde. Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, a cura di Gabriella Ronchi, Milano, Mondadori, 1982. (Citato alle pp. 288, 291-293, 296, 334.)
- ROSS, DAVID J. A., *Methods of Book-Production in a XIVth Century French Miscellany (London, B.M., Ms. Royal 19.D.1)*, in «*Scriptorium*», VI (1952), pp. 63-75. (Citato a p. 307.)
- SASAKI, SHIGEMI, *Faune et flore dans le Devisement du Monde: "Mont Vert" du Grand Kaan et "Vergier" de Deduit*, in *Guerres, voyages et quêtes au Moyen Âge. Mélanges offerts à Jean-Claude Faucon*, a cura di Alain Labbé, Daniel W. Lacroix et al., Paris, Champion, 2000, pp. 381-388. (Citato a p. 289.)
- SEGRE, CESARE, *Introduzione*, in Marco Polo, *Milione. Le divisament dou monde. Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, a cura di Gabriella Ronchi, Milano, Mondadori, 1982. (Citato alle pp. 288, 291-293, 296, 334.) (Citato a p. 288.)
- STRICKLAND, DEBRA HIGGS, *Artists, Audience and Ambivalence in Marco Polo's Divisament dou Monde*, in «*Viator*», XXXVI (2005), pp. 493-529. (Citato a p. 290.)
- *Text, Image and Contradiction in the Devisement dou monde*, in *Marco Polo and the Encounter of East and West*, a cura di Suzanne C. Akbari e Amilcare A. Iannucci, Toronto, University of Toronto Press, 2008, pp. 23-59. (Citato alle pp. 311, 329.)
- TARDIOLA, GIUSEPPE, *Atlante fantastico del Medioevo*, Anzio, De Rubeis, 1990. (Citato a p. 299.)

- TESNIÈRE, MARIE-HÉLÈNE (a cura di), *Bestiaire médiéval. Enluminures*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, 2005. (Citato alle pp. 294, 330.)
- TUCCI, UGO, *I primi viaggiatori e l'opera di Marco Polo*, in *Storia della cultura veneta, I, Dalle origini al Trecento*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 633-670. (Citato a p. 300.)
- WARNER, GEORGE F. e JULIUS P. GILSON (a cura di), *British Museum. Catalogue of Western Manuscripts in the Old Royal and King's Collection*, 4 voll., London, British Museum press, 1921. (Citato a p. 307.)
- WITTKOWER, RUDOLF, *Marco Polo and the Pictorial Tradition of the Marvels of the East*, in *Oriente poliano. Studi e conferenze tenute all'Is.M.E.O. in occasione del VII centenario della nascita di Marco Polo (1254-1954)*, Roma, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1957, pp. 155-172. (Citato alle pp. 301, 317, 322.)
- *Monstres et merveilles de l'Orient*, in *L'Orient fabuleux*, Paris, Thames et Hudson, 1991, pp. 21-100. (Citato a p. 300.)
- YULE, HENRY (a cura di), *The Book of Ser Marco Polo, the Venetian, Concerning the Kingdoms and Marvels of the East*, 2 voll., London, J. Murray, 1871. (Citato a p. 317.)
- ZAGANELLI, GIOIA, *Forme senza nome. Note sul discorso teratologico orientale*, in *Medioevo romanzo ed orientale. Testi e prospettive storiografiche. Atti del colloquio internazionale di Verona (4-6 aprile 1990)*, a cura di Anna Maria Babbi, Antonio Pioletti et al., Soveria Mannelli-Messina, Rubbettino, 1992, pp. 61-70. (Citato a p. 295.)
- *Le metamorfosi del mostruoso. Note su alcuni testi medievali*, in *Metamorfosi, mostri, labirinti. Atti del Seminario di Cagliari (22-24 gennaio 1990)*, a cura di Giovanna Cerina, Mario Domenichelli et al., Roma, Bulzoni, 1991, pp. 171-183. (Citato a p. 295.)
- *Viaggiatori europei in Asia nel Medioevo. Note sulla retorica del mirabile*, in «Studi testuali», IV (1996), pp. 157-165. (Citato alle pp. 290, 294.)
- ZAMBON, FRANCESCO, *I bestiari e la Bibbia*, in *La Bibbia nella letteratura italiana, V, Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Grazia Melli e Marialuigia Sipione, Brescia, Morcelliana, 2013, pp. 57-78. (Citato a p. 294.)
- *I bestiari medioevali*, in *Sangue di drago, squame di serpente: animali fantastici al Castello del Buonconsiglio*, a cura di Franco Marzatico, Luca Tori et al., Ginevra-Milano, Skira, 2013, pp. 93-99. (Citato a p. 294.)
- (a cura di), *Il fisiologo*, Milano, Adelphi, 1990. (Citato a p. 294.)
- *L'alfabeto simbolico degli animali. I bestiari del Medioevo*, Milano-Trento, Luni, 2001. (Citato alle pp. 294, 330.)

PAROLE CHIAVE

Marco Polo, *Milione*, *Devisement dou monde*, descrizioni animali, descrizioni teratologiche, miniature.

ELENCO DEI MANOSCRITTI

London, British Library, ms. Royal 19 D I
Oxford, Bodleian Library, ms. 264
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5219
Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2810

NOTIZIE DELL'AUTRICE/AUTORE

Alessio Collura è dottore di ricerca in Filologia romanza e ha conseguito il titolo tra il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento e il Département d'Occitan dell'Université Paul-Valéry (Montpellier 3), dove ha lavorato al progetto “*Sens e razos d'una escriptura*”. Edizione e studio della traduzione occitana dell’*Evangelium Nicodemi*”. Attualmente è docente a contratto di Filologia romanza e assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche di Palermo. I suoi interessi principali di ricerca riguardano la letteratura trobadorica e le traduzioni medievali di testi religiosi, con particolare riferimento ai testi apocrifi e ai loro rapporti con l’eresia catara e con il francescanesimo spirituale in Occitania. Si è occupato anche di critica stilistica di prodotti in antico italiano e di testi in siciliano antico.

alessio.collura01@unipa.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALESSIO COLLURA, «*Il sunt si biaux que c'en est une mervoie a voir*». *Zoologie e teratologie nel Devisement dou monde*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 287–336.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

ERNESTO E GLI ANIMALI. NOTE SUL ROMANZO DI UMBERTO SABA

MAURIZIO ESPOSITO LA ROSSA – *École des Hautes Etudes en Sciences Sociales - Paris*

«Una rivoluzione [...] su ali di colomba»: così Saba definisce il suo primo e ultimo romanzo, *Ernesto*. Questo studio si propone di interrogare il senso di questa definizione di derivazione nietzschiana e quindi il carattere rivoluzionario che l'autore conferisce – o vuole conferire – all'opera. A tal fine, l'analisi si centra sul protagonista, portatore di questa rivoluzione, e in particolare sui modelli che hanno ispirato Saba per la creazione del suo carattere "primitivo": gli animali. Questi dispositivi simbolici, presenti in maniera implicita nel testo e in modo sparso in tutta l'opera di Saba, sono qui rivalorizzati e messi in luce in quanto chiave di interpretazione del romanzo e quindi della poetica di Saba più in generale.

«A revolution [...] on the wings of a dove»: thus Saba defines his first and last novel, *Ernesto*. This study aims at questioning the meaning of this Nietzschean definition and at inquiring the revolutionary character the author gives – or wants to give – to his work. The analysis focuses on the protagonist, who is the bearer of this revolution, and particular attention is given to the elements that inspired Saba for the creation of his "primitive" feature: animals. Animals as symbolic devices, implicitly present in the novel and scattered throughout Saba's work, are here highlighted as key factors to the interpretation of *Ernesto* and, possibly, of Saba's poetics in general.

Nell'agosto del 1953, in una lettera all'amico Quarantotti Gambini, Umberto Saba annuncia: «Sto scrivendo, con le ultime energie che mi rimangono, un romanzo [...]. È una cosa incredibile: una rivoluzione (non politica) che viene – come piaceva a Nietzsche – su ali di colomba». ¹ È attraverso questa immagine nietzschiana che Saba presenta e definisce la sua ultima opera, *Ernesto*, il romanzo incompiuto pubblicato da Einaudi, per volontà della figlia Linuccia, nel 1975, a quasi vent'anni dalla morte. Tuttavia, per comprendere il senso di questa metafora, e quindi il senso che Saba vuole dare al suo romanzo, dobbiamo ricorrere di nuovo alla fitta corrispondenza che l'autore intrattiene in quel periodo. In una lettera allo stesso destinatario di qualche giorno dopo leggiamo infatti: «Il libro – che si riporta a fatti remotissimi: gli ultimi anni del Milleottocento – è insieme lieto e spietato: spietato per aver superato, scrivendone quello che ne ho scritto, tutte le possibili inibizioni». ²

Da queste righe comprendiamo che il carattere rivoluzionario, liberatorio, che Saba si impone di imprimere all'opera – quasi come un compito, un «mestiere» – ³ risiede in questa spietatezza disinibitoria, così come è nel modo, nella forma, con cui queste inibizioni vengono superate che risiede invece la lietezza – le «ali di colomba» – del libro. È quel che emerge dalla presentazione del carattere del protagonista in cui questa

¹ Lettera a Quarantotti Gambini del 20 agosto 1953, in UMBERTO SABA e PIER ANTONIO QUARANTOTTI GAMBINI, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, a cura di Linuccia Saba, Milano, Mondadori, 1965, p. 134.

² Lettera a Quarantotti Gambini del 25 agosto 1953, *ivi*, p. 136.

³ «La gente, Bruno mio, ha un bisogno, un bisogno urgente di "mettersi in libertà", di essere insomma liberata dalle sue inibizioni. Questo sarebbe il mestiere della mia vecchiaia», lettera a Bruno Pincherle del 30 giugno 1953, cit. in UMBERTO SABA, *Sedici lettere di Umberto Saba in cui si parla di Ernesto con una nota di Sergio Mussi*, in *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1975, p. 145.

rivoluzione si incarna: «Ernesto non aveva inibizioni, o poche poche, e in forma più graziosa che angosciata. (Non era un decadente, era un primitivo)». ⁴ In questo breve ma significativo abbozzo di Ernesto, tratteggiato da Saba in una lettera a Bruno Pincherle, è esplicitato il doppio aspetto della rivoluzione di cui egli è portatore: da un lato la sua spietata disinibizione e dall'altro la grazia e la lietezza ingenua, "primitiva", con cui questa disinibizione si dà. Lietezza e spietatezza che si riflettono nello stile della lingua dei personaggi, e in particolare nel modo di parlare schietto e ingenuo di Ernesto, che rende il racconto impubblicabile, secondo quanto sostiene Saba: «[...] la non pubblicabilità del racconto non sta tanto nei fatti narrati quanto nel linguaggio che parlano i personaggi. E tutta la novità, tutta l'arte, tutto lo stile del racconto (che potrebbe fermarsi a questo primo episodio) sta proprio qui». ⁵

Ora, lo stile, il linguaggio, non è che il risultato letterario dell'idea rivoluzionaria che sta alla base del libro e che Saba intende esprimere attraverso il carattere «primitivo» di Ernesto. Per comprendere a fondo quest'idea è quindi necessario comprendere il carattere del suo protagonista e a tal fine risulta estremamente proficuo risalire ai modelli a cui Saba si è ispirato per la sua creazione. Una tale indagine ci permetterà non solo di conoscere le ragioni estetiche e filosofiche che stanno dietro la scelta di determinati modelli, ma anche di svelare la dinamica psicologica che sussiste tra l'autore e il suo personaggio, e che caratterizza non solo *Ernesto* ma gran parte dell'opera di Saba.

Ernesto, dice Saba in una lettera, «tanto più è bello quanto più si avvicina ad uno dei suoi modelli: a quello cioè dal quale ho preso il colore dei suoi occhi: il cane Baruch». ⁶ Saba prende in prestito dal cane della figlia Linuccia non solo il colore degli occhi – «nocciola (come quelli di certi cani barboni)» – ⁷ ma anche la grazia dei suoi movimenti apparentemente ridicoli: «camminava alquanto dinoccolato, con la grazia dell'adolescenza, che si crede sgraziata e si teme ridicola». ⁸ Si confronti, infatti, questa prima descrizione di Ernesto con quella che, in un'altra lettera, Saba fa del cane della figlia:

Ricordo che vidi passare nel viale xx Settembre un cane che mi pareva e non mi pareva essere quello di mia figlia. Il cane (Ilo di nome) era uno scotch-terrier (spero che lei abbia presente la razza così dolcemente ridicola), il quale aveva una cara singolarità; era riuscito a trasformare in una grazia di più una sua disgrazia individuale: una zampa davanti, deformata da un'artrite infantile, rendeva il suo passo ancor più caratteristico e, non saprei dire come né perché, più grazioso. ⁹

Risulta evidente quindi come Ernesto debba al cane Ilo-Baruch molto di più che il colore degli occhi: tutta la sua persona, fisica e morale, è calcata su di lui, come confer-

⁴ Lettera a Bruno Pincherle del 30 giugno 1953, *ibidem*.

⁵ Lettera a Lina del 30 maggio 1953, in UMBERTO SABA, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di Aldo Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1983, p. 250.

⁶ Lettera a Nora Baldi del 28 agosto 1953, in UMBERTO SABA, *Lettere a un'amica. Settantaquattro lettere a Nora Baldi*, Torino, Einaudi, 1966, p. 57.

⁷ UMBERTO SABA, *Ernesto*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi, 1995, p. 3.

⁸ *Ivi*, pp. 3-4.

⁹ Lettera a Garzanti del 31 dicembre 1951, in SILVANA GHIAZZA, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un'amicizia*, Bari, Dedalo, 2002, pp. 223-223.

mano alcuni riferimenti al carattere canino di Ernesto presenti all'interno del romanzo: «Gli era, per quanto riguardava il lavoro, fedele. [...] (Ernesto era cane, non gatto)».¹⁰

Ma il cane non è l'unico modello zoomorfo di Ernesto. Ce n'è almeno un altro, più famoso e quindi reso più implicito nel testo: il merlo Pimpo. L'unico punto del romanzo in cui l'identificazione di Ernesto col merlo viene svelata e resa esplicita è quello in cui la madre lo chiama, in un'occasione particolare, con lo stesso nome da lui dato al merlo: «[...] “Il mio Pimpo”. (Nei suoi rari momenti di espansione, la signora Celestina dava a suo figlio il nome che questi aveva dato al merlo)».¹¹ Per il resto, all'interno del romanzo, non ci sono che riferimenti simbolici che associano il comportamento di Ernesto a quello del suo merlo. Ad esempio la preferenza di Ernesto, rievocata più volte nel racconto, per la stanza della casa col tetto a spiovente che richiama espressamente la forma di una gabbia per uccelli: «Sè la sola – aggiunse – che la gabi i copi (il tetto) in plover. Ma a mi la me piassi, e ghe stago ben dentro».¹² Una significativa associazione implicita, questa tra stanza e gabbia, resa più evidente in un'altra scena del romanzo: «mangiò in silenzio; poi si ritirò subito nella sua stanza – l'unica della casa che avesse il tetto spiovente – e si buttò sopra il letto d'ottone, a *covare* malinconie».¹³ Infatti, non è certo un caso che appena dopo il riferimento alla stanza a forma di gabbia per uccelli sottolineato dagli incisi, Saba inserisca un verbo preso dal campo semantico ornitologico. Si tratta, certo, di indizi testuali apparentemente deboli, i quali sono però rafforzati dallo sfondo implicito e onnipresente del *Canzoniere*,¹⁴ in particolare dai versi di due poesie in cui quest'identificazione viene dichiarata, già reperiti da Maria Antonietta Grignani che li cita nella sua introduzione al romanzo.¹⁵ Una di queste poesie è *Merlo* della raccolta *Uccelli*:

Tra un fanciullo ingabbiato e un insettivoro
che i vermetti carpiva alla sua mano,
in quella casa, in quel mondo lontano,
c'era un amore. C'era anche un equivoco.¹⁶

L'altra è *Infanzia* de *Il piccolo Berto*:

Al merlo austero m'identificavo;
uno stornello era il fanciul vivace,
che non ero, che avrei voluto
essere.¹⁷

¹⁰ SABA, *Ernesto*, cit., p. 62.

¹¹ *Ivi*, p. 100.

¹² *Ivi*, p. 31.

¹³ *Ivi*, p. 62, corsivo mio.

¹⁴ Sui rapporti tra *Ernesto*, il *Canzoniere* e le altre opere di Saba cfr. MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Introduzione*, in SABA, *Ernesto*, cit. e ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba: da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Venezia, Marsilio, 2007.

¹⁵ GRIGNANI, *Introduzione*, cit., p. XX.

¹⁶ *Merlo*, vv. 13-16, in UMBERTO SABA, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, prefazione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, p. 579.

¹⁷ *Infanzia*, vv. 11-14, *ivi*, p. 408.

In quest'ultima è infatti espressamente confermata l'identificazione proiettiva di Ernesto col merlo Pimpo che nel romanzo è solo suggerita. Come si può notare già da queste poesie, il merlo rappresenta, insieme alla gallina,¹⁸ uno degli animali-feticcio di Saba connotato da una densa significazione simbolica e psicologica. Se infatti ricorriamo ancora una volta all'epistolario di Saba, notiamo come il merlo Pimpo conservi per lui una particolare valenza terapeutica: «Ho ritrovato all'improvviso il poggiolo e Pimpo. Il poggiolo era quello di un ultimo piano del casamento [...] Pimpo invece era... Federico, il quale, disteso sul letto cinguettava i suoi complicati amori, ed io l'ascoltavo come ascoltavo allora il canto del merlo».¹⁹

Il merlo – così come il poggiolo – è una figura, un simbolo archetipico dell'immaginario di Saba. Tuttavia questi simboli, questi archetipi dell'epoca mitica dell'infanzia, si declinano nella realtà biografica e letteraria dell'autore sotto forma di varie figure, che tuttavia mantengono costante il loro valore e soprattutto la loro funzione. Federico è – lo sappiamo dai dati della sua biografia – uno degli ultimi “ragazzi di Saba” con cui il poeta si accompagnò in vecchiaia, e la sua funzione, così come quella del merlo, è stata ben sintetizzata da Mario Lavagetto quando scrive a proposito dell'animale sacro di Saba, la gallina, che è uno degli «strumenti per riparare alla perdita della madre di cui vengono scrupolosamente assunte le funzioni».²⁰ Riprendendo un attimo le poesie succitate, se da un lato il merlo, così come tutti i “ragazzi di Saba” descritti nelle sue poesie o nelle sue lettere, rappresenta la proiezione di ciò che Saba avrebbe voluto essere, dall'altro rappresenta anche l'oggetto delle attenzioni affettuose che avrebbe voluto ricevere. Attraverso la proiezione compensativa nel merlo – così come in Federico o in Ernesto –, Saba è a un tempo madre e figlio ideali. Se, come dice Saba in una *scorciatoia*, i poeti «o sono fanciulli che cantano le loro madri (Petrarca), o madri che cantano i loro fanciulli»,²¹ egli, nel caso di *Ernesto*, appartiene sicuramente a questa seconda categoria. Tra autore e personaggio, tra il vecchio e il giovane, sussiste quindi una dinamica di identificazione e compensazione riproposta e svelata in una *mise en abîme* all'interno del romanzo stesso, ad esempio nel rapporto tra Ernesto e il violinista Ondříček nella scena del concerto: «Quando suonava un grande violinista, il giovanetto si identificava in lui, immaginava rivolti a sé gli applausi del pubblico; e godeva più di questa identificazione che del resto».²²

Alla luce di quanto mostrato, si può comprendere dunque come Saba metta in scena nel suo romanzo una serie di proiezioni narcisistiche, in base alle quali se Pimpo è il merlo-feticcio di Ernesto, in cui questi si identifica e si accudisce, allo stesso tempo Ernesto – come nella realtà biografica Federico – diventa il merlo-feticcio di Saba-narratore, suo anziano alter ego. Ernesto è in questo senso l'ultima *gallina* di Saba, l'ultimo narcisistico tentativo da parte dell'autore di sostare nel «mondo meraviglioso»²³ dell'infanzia.

18 «La gallina fu quasi l'animale sacro di Saba», Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in Idem, *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara con un saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001 («I Meridiani»), p. 157.

19 Lettera a Lina 21 settembre 1946, in UMBERTO SABA, *Atroce paese che amo*, Milano, Bompiani, 1987, p. 88.

20 MARIO LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1989, p. 148.

21 Cfr. UMBERTO SABA, *Scorciatoia 137*, in *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 64.

22 SABA, *Ernesto*, cit., p. 84.

23 Cfr. epigrafe del romanzo: «Mi piacerebbe, adesso che sono vecchio, dipingere, con tranquilla innocenza,

Tentativo che Saba mette in atto interpretando contemporaneamente il ruolo di madre e quello di figlio attraverso quest'ultima creazione letteraria.²⁴

Tuttavia, in quanto simbolo, il valore o la funzione psicoterapeutica²⁵ non è la sola che caratterizza il merlo: ce ne sono – come già accennato all'inizio – almeno altre due che nell'immaginario di Saba accomunano il merlo agli altri animali. D'altra parte, Ernesto non è l'unico personaggio dalle caratteristiche animali. L'intero racconto è disseminato di brevi riferimenti zoomorfi, come si può notare ad esempio nella descrizione del nuovo praticante: «gli occhi grigi che sfuggivano di qua e di là, come topi presi in trappola»;²⁶ o nella scena dell'incontro tra Ernesto e Ilio: «Si guardarono in silenzio; poi – come spinti da una forza estranea alla loro volontà – si avvicinarono. Parevano due giovani cani; solo che, invece di menare la coda, si sorridevano».²⁷ Il riferimento al mondo animale ha quindi in Saba ragioni più generali che quelle meramente psicologiche. Per necessità di chiarezza e di sintesi le possiamo ridurre a due fondamentali, tra loro legate: una di ordine estetico, l'altra di ordine filosofico.

Dal punto di vista estetico, il ricorso a metafore e immagini animali serve a Saba per trasfigurare «le realtà più nette e dure della vita in favola»;²⁸ per ricreare quell'atmosfera lieta delle favole verso la quale la sua ricerca estetica tendeva, soprattutto in vecchiaia: «Forse altro non mi resta da fare, prima di morire all'arte, che una serie di *Favolette* e di *Apologhi*, nelle quali vorrei mettere tutto quello che mi ha insegnato la vita... Ho molte volte pensato che questo sarebbe stato il lavoro della mia vecchiezza, ma chi sa...».²⁹ Un'atmosfera da “libro di lettura” intrisa «di quelle “moralità” che sempre gli furono care, anche perché in esse poteva, meglio che altrove, fondere il nuovo e l'antico»;³⁰ caratteri individuali e caratteri universali. *Ernesto* infatti, come la poesia *La fanciulla e la gazza*, è «un raccontino, ed anche una favola, tenendo presente che, contrariamente agli antichi favolisti, Saba non fa mai “parlare” gli animali. Egli si accontenta di ritrarne gli “usi e costumi”, sottolineando le somiglianze con quelli degli uomini».³¹ Accanto agli animali, tuttavia, a contribuire alla ricostruzione di quest'atmosfera lieta, che è uno degli elementi costitutivi del tono grazioso dello spietato racconto (le sue «ali di colomba»,

il mondo meraviglioso» (*ivi*, p. 3).

24 Sul rapporto tra Saba e Ernesto cfr. ANGELO ARIEMMA, *Ernesto: l'ultimo esorcismo*, in «Scienze e Ricerche», II (2014), pp. 93-109. Sul rapporto tra Saba e l'infanzia cfr. anche MATILDE DILLON WANKE, *Il bambino di Saba*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVI (2008), pp. 119-123.

25 Sulla funzione psicoterapeutica di *Ernesto* cfr. in particolare SERGIO CAMPAILLA, *Il testamento di Saba nella terapia preventiva di «Ernesto»*, in «Iniziativa Isontina», LXVI (1976); e FRANCESCO M. CATALUCIO, *L'eterno ritorno all'infanzia: «Ernesto»*, in *La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, a cura di Arnaldo Colasanti, Rimini, Guaraldi, 1996, pp. 162-181.

26 SABA, *Ernesto*, cit., p. 63.

27 *Ivi*, p. 114.

28 PIER VINCENZO MENGALDO, *Chiamarsi Ernesto*, in «L'Unità», 16 ottobre 1995.

29 Lettera ad Alberto Carocci del 18 gennaio 1928, in ARRIGO STARA, *Cronistoria delle «Prose sparse»*, in Umberto Saba, *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 1355.

30 Cfr. UMBERTO SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 15: «La lirica [*Il torrente*] risolve in un apologo da “libro di lettura”, in una di quelle “moralità” che sempre gli furono care, anche perché in esse poteva, meglio che altrove, fondere il nuovo e l'antico».

31 *Ivi*, p. 194.

insomma), si aggiungono anche altri riferimenti favolosi presi dalla tradizione alta e bassa, classica e popolare, messi tutti «sullo stesso piano»: ³² dall'esotismo de *Le mille e una notte*³³ e delle letture classiche, quali l'*Iliade*³⁴ e l'*Eneide*,³⁵ ai “libri di lettura”, quali *Cuore* di De Amicis.³⁶ Elementi mescolati che costituiscono l'immaginario di Ernesto, nel quale il lettore è immerso grazie alla predominante focalizzazione interna del narratore. La funzione estetica dei riferimenti animali in *Ernesto*, inseriti in questa costellazione di elementi fiabeschi, è quindi quella di ricreare quel tono favolistico che serve a Saba (così come il classicismo nella sua poesia) per sublimare la matericità della realtà e dell'esperienza autobiografica in un racconto archetipico, classico appunto.

E proprio questa forma archetipica della favola è l'unica adatta a raccontare la verità profonda che Saba vuole esprimere in *Ernesto*. Di qui l'intimo legame tra la ragione estetica e quella filosofica, antropologica, della presenza animale nel romanzo di Saba. Gli animali per Saba – e lo si deduce dall'intera sua opera – sono esseri sacri, in quanto portatori di un sapere profondo, «primitivo», «organico»:

NON ESISTE un mistero della vita, o del mondo, o dell'universo. Tutti noi, in quanto nati dalla vita, sappiamo tutto, come anche l'animale e la pianta. Ma lo sappiamo in profondità. Le difficoltà incominciano quando si tratta di portare il nostro sapere organico alla coscienza. Ogni passo, anche piccolo, in questa direzione, è di valore infinito. Ma quante forze – in noi, fuori di noi – sorgono, si coalizzano, per impedire, ritardare, quel piccolo passo.³⁷

Se a questa scorciatoia si accostano i riferimenti animali sparsi nel *Canzoniere*, come ad esempio quelli della celebre *A mia moglie*, risulta evidente che la sacralità concessa all'animale da Saba è dovuta a questa scandalosa superficialità e chiarezza di un sapere profondo, quasi divino; concezione che egli eredita dalla lettura dei suoi “buoni maestri” Nietzsche e Freud. L'animale, fattosi uomo nel primitivo Ernesto, è quindi per Saba simbolo dell'operazione psicanalitica e filosofica di liberazione intrapresa nelle sue opere e culminata nel suo romanzo. Per questo motivo Ernesto è come il cane dinoccolato e il merlo austero, e «vive un po' come Baruch, un po' come un angelo: tenero, pietoso,

³² Cfr. SABA, *Ernesto*, cit., p. 15: «[...] il suo “stile”: quel giungere al cuore delle cose, al centro arroventato della vita, superando insistenze ed inibizioni, senza perifrasi e giri inutili di parole; si trattasse di cose considerate basse e volgari (magari proibite) o di altre considerate “sublimi”, e situandole tutte – come fa la Natura – sullo stesso piano».

³³ Si vedano nel romanzo, a parte le citazioni più esplicite riguardo la lettura del libro (p. 70), e il racconto, tratto dal libro, del fanciullo e il pasticcere (pp. 70-71), i riferimenti inseriti in dialoghi e descrizioni, come ad esempio: «Stava seduto, come un turco, a gambe incrociate», p. 11; «El me par Ali Babà», p. 69; «alcuni venivano, per affari, dalla lontana Turchia, e portavano in testa, come i personaggi delle *Mille e una notte*, il fez rosso», p. 71.

³⁴ «Più tardi, quando lesse con rapimento l'*Iliade* di Omero [...] doveva dare alla figura fisica di Ulisse i tratti fisici dell'uomo» (SABA, *Ernesto*, cit., p. 35).

³⁵ «“Sè la guerra di Troia” rispose [...] Ernesto, che in quei giorni leggeva, per la prima volta, Virgilio, e n'era incantato» (*ivi*, p. 114).

³⁶ «Aveva letto, per la prima volta, il *Cuore* di Edmondo de Amicis» (*ivi*, p. 100); e in generale sui riferimenti ai “libri di lettura”: «un vecchio giardiniere con la barba bianca (da Patriarca di libro di lettura)» (*ivi*, p. 88).

³⁷ UMBERTO SABA, *Scorciatoie e raccontini*, in *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 15.

assetato dei “beni della vita”»: ³⁸ perché è come «tutti i sereni animali che avvicinano a Dio». ³⁹ In ciò risiede la sua profonda chiarezza e di conseguenza il senso della rivoluzione di cui egli è portatore:

Uomo, la tua sventura è senza fondo.
Sei troppo e troppo poco. Con invidia
(tu pensi invece con disprezzo) guardi
gli animali, che immuni di riguardi
e di pudori, dicono la vita
e le sue leggi. (Ne dicono il fondo). ⁴⁰

Gli animali sono, in conclusione, il simbolo di quello stato originario, organico e archetipico, che, se a livello individuale si declina nell'infanzia e nella sua nostalgia – di qui la sua funzione psicologica –, grazie alla ricerca psicanalitica che Saba tenta di portare avanti con sempre maggiore consapevolezza nel corso della sua produzione letteraria, si universalizza nella mèta ideale – al contempo origine e fine – di un percorso liberatorio e rivoluzionario di cui Ernesto rappresenta il compimento e quindi la guida.

³⁸ Lettera a Lina s.d. [22 giugno] del 1953, in SABA, *La spada d'amore*, cit., p. 258.

³⁹ *A mia moglie*, vv. 13-14, in SABA, *Tutte le poesie*, cit., p. 74.

⁴⁰ *L'uomo e gli animali*, in *ivi*, p. 633.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARIEMMA, ANGELO, *Ernesto: l'ultimo esorcismo*, in «Scienze e Ricerche», II (2014), pp. 93-109. (Citato a p. 341.)
- CAMPAILLA, SERGIO, *Il testamento di Saba nella terapia preventiva di «Ernesto»*, in «Iniziativa Isontine», LXVI (1976). (Citato a p. 341.)
- CATALUCCIO, FRANCESCO M., *L'eterno ritorno all'infanzia: «Ernesto»*, in *La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, a cura di Arnaldo Colasanti, Rimini, Guaraldi, 1996, pp. 162-181. (Citato a p. 341.)
- CINQUEGRANI, ALESSANDRO, *Solitudine di Umberto Saba: da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Venezia, Marsilio, 2007. (Citato a p. 339.)
- DILLON WANKE, MATILDE, *Il bambino di Saba*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVI (2008), pp. 119-123. (Citato a p. 341.)
- GHIAZZA, SILVANA, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un'amicizia*, Bari, Dedalo, 2002. (Citato a p. 338.)
- GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA, *Introduzione*, in Umberto Saba, *Ernesto*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi, 1995. (Citato alle pp. 338-342, 344.) (Citato a p. 339.)
- LAVAGETTO, MARIO, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1989. (Citato a p. 340.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Chiamarsi Ernesto*, in «L'Unità», 16 ottobre 1995. (Citato a p. 341.)
- SABA, UMBERTO, *Atroce paese che amo*, Milano, Bompiani, 1987. (Citato a p. 340.)
- *Ernesto*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi, 1995. (Citato alle pp. 338-342, 344.)
- *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di Aldo Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1983. (Citato alle pp. 338, 343.)
- *Lettere a un'amica. Settantaquattro lettere a Nora Baldi*, Torino, Einaudi, 1966. (Citato a p. 338.)
- *Scorciatoia 137*, in *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001. (Citato a p. 340.)
- *Scorciatoie e raccontini*, in *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001. (Citato a p. 342.)
- *Sedici lettere di Umberto Saba in cui si parla di Ernesto con una nota di Sergio Mussi*, in *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1975. (Citato alle pp. 337, 338.)
- *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001. (Citato a p. 341.)
- *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, prefazione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001. (Citato alle pp. 339, 343.)
- SABA, UMBERTO e PIER ANTONIO QUARANTOTTI GAMBINI, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, a cura di Linuccia Saba, Milano, Mondadori, 1965. (Citato a p. 337.)
- STARA, ARRIGO, *Cronistoria delle «Prose sparse»*, in Umberto Saba, *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001. (Citato a p. 341.)

PAROLE CHIAVE

Umberto Saba, *Ernesto*, Romanzo, Animali, Funzione simbolica, Primitivo, Sapere organico.

NOTIZIE DELL'AUTRICE/AUTORE

Maurizio Esposito La Rossa è dottorando in antropologia all'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) di Parigi. Laureato in Filologia Moderna all'Università di Napoli con una tesi sull'*Ernesto* di Umberto Saba, ha tradotto per Marchese editore un romanzo di Miguel de Unamuno, *La zia Tula*. Attualmente si interessa di teoria del rito e di antropologia religiosa del Madagascar.

maurizioespositolr@msn.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MAURIZIO ESPOSITO LA ROSSA, *Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 337–345.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

UN ALTARE PER LA MADRE: LA LAMENTAZIONE LETTERARIA DI FERDINANDO CAMON

FRANCESCO DELLA COSTA – *The Hebrew University of Jerusalem*

In una prospettiva antropologica, che considera la scrittura letteraria come una pratica culturale, questo articolo intende mostrare un'analogia funzionale tra rito e romanzo. In particolare, esso analizza la corrispondenza tra la lamentazione funebre, come è stata osservata negli anni Cinquanta dall'antropologo E. De Martino in alcune aree dell'Italia meridionale, e il romanzo di Ferdinando Camon, *Un altare per la madre* (Premio Strega del 1978). La scrittura è considerata qui come una reazione culturale alla «crisi del cordoglio» che la morte della madre attiva nel sé dello scrittore; nel contesto culturale di Camon, la letteratura assume lo stesso significato che, nel contesto folklorico meridionale studiato da De Martino, la lamentazione assumeva per le donne in lutto. Entrambe le pratiche, anche se molto diverse in sé, operano una «destorificazione» del tempo e una metaforizzazione della realtà: hanno il potere, così, di trasformare la tragedia individuale della morte in un dramma (col doppio significato di evento doloroso e rappresentazione) universale, quindi di neutralizzarla e risolverla.

In an anthropological perspective, which considers literature as a cultural practice, this article aims to show the functional analogy between ritual and novel. In particular, it analyzes the correspondences between the mourning lamentation ritual, as it has been observed in the 1950s by the anthropologist E. De Martino within some rural areas of Southern Italy, and F. Camon's novel, *Un altare per la madre* (Premio Strega 1978). Writing is considered as a reaction to the «crisi del cordoglio» (the mourning crisis) the death of his mother causes in the writer's self; within Camon's cultural context, literature assumes the same meaning which, in the southern folkloric context, lamentation assumed for mourning women. Both the practices, even though they are very different, operate a «destorificazione» (destorification) of time and a metaphORIZATION of reality, which have the power to transform the individual tragedy of death into a universal drama (with the double meaning of painful event and representation) and thus to neutralize it and resolve it.

In questo lavoro intendo proporre l'analisi antropologica di un testo letterario considerato non tanto, e comunque non solo, come prodotto estetico, ma come il prodotto di una pratica culturale,¹ la scrittura, che, in quanto tale, può essere paragonata a tutte le altre pratiche che determinano ed esprimono l'agire dell'uomo riunito in società. In particolare, la mia ipotesi riguarda la possibilità di rilevare una certa analogia funzionale tra il romanzo di Ferdinando Camon *Un altare per la madre*² e l'istituto culturale del pianto funebre rituale, una pratica anticamente assai diffusa in tutto il bacino del Mediterraneo. A tale scopo, innanzitutto leggerò il romanzo alla luce delle categorie interpretative con cui Ernesto De Martino, filosofo, storico delle religioni e antropologo, sicuramente una delle figure intellettuali più interessanti del Novecento italiano, ha dato conto del senso culturale del pianto rituale. Quindi, da una lettura delle somiglianze fenomenologiche tra l'istituto etnografico osservato da De Martino e l'esperienza autobiografica descritta da Camon nel romanzo, passerò, attraverso l'esplorazione della specificità culturale della memoria e della narrazione, ad un'analisi più approfondita delle convergenze riscontrabili tra la pratica rituale e quella letteraria, ovviamente nei due rispettivi contesti storici e sociali.

¹ Nel senso bourdieusiano di esteriorizzazione delle strutture sociali interiorizzate. Si veda PIERRE BOURDIEU, *Per una teoria della pratica con tre saggi di etnologia cabila*, Milano, Raffaello Cortina, 2003.

² FERDINANDO CAMON, *Un altare per la madre*, Milano, Garzanti, 1978.

Nel suo celeberrimo *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*,³ pubblicato nel 1958 e premiato con il Premio Viareggio quello stesso anno, De Martino ricostruisce la storia⁴ e le forme di un rito antichissimo, di cui trova le tracce nell'arte funeraria egizia, nei libri storici e nella poesia profetica della Bibbia, nella letteratura epica e nella tragedia greca, ma anche nei poemi cavallereschi delle *Chansons de geste* e, sotto la forma del «*planctus Mariae*», nei misteri popolari medievali; un rito funebre combattuto e sradicato pressoché completamente dalla dottrina e dal potere della Chiesa cattolica. Lo spunto per tale studio storico e comparativo, in realtà, arriva a De Martino proprio da uno dei contesti culturali in cui il fenomeno è stranamente sopravvissuto: il pianto funebre che egli osserva in Lucania all'inizio degli anni Cinquanta, infatti, «ha perso il nesso organico con i grandi temi delle civiltà religiose del mondo antico», ma «può fornire ancora [...] utili indicazioni per ricostruire la vicenda rituale che, nel mondo antico, strappava dalla crisi senza orizzonte e reinseriva nel mondo della cultura». Per De Martino sia il lamento delle contadine analfabete in ambito folklorico, sia il rito che si incontra leggendo Omero hanno come scopo quello del «controllo rituale del patire»⁵ messo in atto dai vivi di fronte alla morte di una persona cara.

Ma per meglio esplicitare nel dettaglio il senso antropologico di un simile remoto istituto culturale, e provare poi a misurarne la reale distanza rispetto a contesti culturali a noi più prossimi, è bene tenere parallelamente presente l'altro polo dialettico di questa mia indagine: *Un altare per la madre* mi è sembrato il romanzo esemplare per il mio intento, tanto che proprio ripercorrendone le pagine si chiarirà ulteriormente e meglio il senso fondamentale del lamento funebre stesso.

Nato nel 1935 a San Salvaro d'Urbana, un villaggio in provincia di Padova, Ferdinando Camon racconta nei suoi romanzi d'esordio, *Il quinto stato* e *La vita eterna*,⁶ la propria infanzia e il mondo contadino che ad essa ha dato forma e orizzonte. La sua scrittura ricostruisce la memoria di un passato vissuto e abbandonato, testimonia di un'apocalisse e di un tradimento. E non potrebbe che essere così, perché la rappresentazione narrativa che Camon fa del suo mondo d'origine ne contraddice proprio l'assoluta alterità che essa vuole testimoniare: orale e dialettale, quella realtà è inconciliabile con la parola scritta e letteraria; relegata nel tempo eterno del mito, essa viene forzata ad inserirsi nella storia attraverso la pubblicazione di (e il dibattito intorno a) quello che da alcuni compaesani è considerato un insulto.⁷ Ultimo di un mondo destinato a scomparire, come lo ha

3 ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.

4 A tale riguardo si veda anche JAMES S. AMELANG, *Mourning Becomes Eclectic. Ritual Lament and the Problem of Continuity*, in «Past & Present», CLXXXVII (2005), pp. 3-31, che riprende la ricostruzione storiografica di De Martino e la integra.

5 DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 60.

6 FERDINANDO CAMON, *Il quinto stato*, Milano, Garzanti, 1970; FERDINANDO CAMON, *La vita eterna*, Milano, Garzanti, 1972.

7 Dopo l'uscita de *Il quinto stato*, un anziano compaesano e parente di Camon gli scrive una lettera molto critica, accusandolo non di aver raccontato cose false sul loro paese e sulla loro gente, ma, al contrario, di aver ridicolizzato l'uno e l'altra proprio raccontando, lui che da quel mondo è fuggito, quelle storie vere e tragiche. Camon pubblica la lettera e la discute nel suo testo del 1974: FERDINANDO CAMON, *Letteratura e classi subalterne*, Milano, Marsilio, 1974. Quindi la ripubblica insieme ad altre dello stesso tenore

visto l'antropologo francese Daniel Fabre, Camon compie uno sforzo memoriale in cui rivivono le contraddizioni e i simboli di una cultura millenaria e moribonda, che lo scrittore, proprio cristallizzandola in letteratura, contribuisce a salvare e a distruggere contemporaneamente.⁸ *Un altare per la madre* è l'ultimo capitolo di quello che l'autore ha chiamato eloquentemente «Ciclo degli ultimi», dove ultimi è da intendere in termini sociali, ma probabilmente anche temporali, e che anni dopo ha ripubblicato nella trilogia intitolata *Romanzi della pianura*;⁹ il romanzo, come si legge nella nota biografica curata per Camon dall'editore Garzanti e pubblicata sul sito dello scrittore, viene fuori nel 1978 «imprevisto e come elaborazione di un lutto»¹⁰ proprio dopo la morte della madre, ma segna anche, tra lo scrittore e il suo mondo d'origine, il momento «d'une réconciliation autour du passage pacificateur de la mort».¹¹ Infatti, adombrato nella voce del narratore tramite una finzione evidentemente autobiografica, scrivendo quella che come ammette egli stesso «non è che un'epigrafe»¹² per la madre morta, lo scrittore rappresenta la sua crisi seguita alla perdita e, in questo modo, trascende il proprio lutto secondo modalità eterodosse rispetto alla tradizione contadina a cui è appartenuto, ma utilmente e ugualmente efficaci.

I LA CRISI DEL CORDOGLIO

Un altare per la madre si apre con la scena finale di un funerale: una bara portata via a spalla dal sagrato di una chiesa. Mentre tutti gli altri parenti e conoscenti conversano, si raggruppano in crocchi e commentano secondo gli stereotipi e le trivialità che si frequentano in simili occasioni, il protagonista-narratore si ritrae nella sua solitudine, sprovvisto ormai del repertorio retorico e prossemico che tutti, in quel contesto, sembrano saper usare: «io mi sono ritrovato solo e ultimo».¹³ Lo scrittore non appartiene più al proprio mondo, al mondo contadino della madre e adesso, dinanzi alla perdita dell'ultimo legame con esso, smarrisce il proprio orizzonte. La morte della madre lo espone al rischio di un'apocalisse definitiva, di uno «spaesamento» perpetuo:

Il nostro mondo non aveva nulla a che fare col resto del mondo. Funzionava per conto suo, ed era immortale. Anche a nostra madre avevamo sempre pensato come a qualcosa d'immortale, almeno quanto il mondo: perché quando noi nascevamo, lei faceva parte del mondo, il mondo senza di lei non era immaginabile. Ora la madre era morta, ma questo non era possibile.¹⁴

in un numero monografico della rivista «Nord-Est», nel 1987. Si veda a riguardo anche PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 269-274, e DANIEL FABRE, *L'enfer de la memoire*, in «L'Homme», CXCIV-CXCVI (2010), pp. 125-161.

⁸ FABRE, *L'enfer de la memoire*, cit., pp. 157-158.

⁹ FERDINANDO CAMON, *Romanzi della pianura*, Milano, Garzanti, 1988.

¹⁰ <http://www.ferdinandocamon.it/lavitait.htm>

¹¹ FABRE, *L'enfer de la memoire*, cit., p. 158.

¹² CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 78.

¹³ *Ivi*, p. 7.

¹⁴ *Ivi*, p. 10.

Una situazione che ricorda, in qualche modo, la «crisi del cordoglio» di cui parla De Martino. Secondo l'antropologo, infatti, a seguito di un evento luttuoso, il sopravvivenente, specialmente in aree economicamente povere e socio-culturalmente subalterne come la Basilicata di sessant'anni fa, è esposto ad una pericolosa fase critica, che De Martino considera una vera e propria «malattia» e il rito della lamentazione vuole essere «il lavoro speso per tentare la guarigione» da questa malattia. La crisi del cordoglio, dunque, «un caso particolare»¹⁵ della «crisi della presenza»¹⁶, che in tutta la teoria antropologica demartiniana assume una posizione centrale, «si manifesta [...] come il rischio di non poter trascendere il momento critico della situazione luttuosa».¹⁷ Davanti al morto, il vivo può reagire in maniera incontrollata, scoprendo il fianco a una deriva verso l'istintuale, il naturale: la sua reazione può esprimersi lungo i gradi di una scala che va dal vuoto abbandonarsi alla situazione che De Martino definisce «ebetudine stuporosa» e le sue informatrici lucane chiamano «attassamento», fino al parossismo aggressivo e autolesionista del «*planctus* irrelativo».

Lo «stato» del protagonista di *Un altare per la madre* manifesta la palese assenza di quella che De Martino chiama l'«anamnesi della situazione» e si caratterizza per la «negazione dell'evento luttuoso»;¹⁸ qualcosa è irrimediabilmente compromesso nel mondo come ordine culturale, la stessa «presenza», in tale disordine è fortemente a rischio: non si immagina un possibile «trascendimento».

Ho passato qualche giorno in città, dormendo nella mia casa, e guardavo attraverso le finestre la gente, cercando qualcosa che non sapevo. Quel che vedevo si rifletteva in me come in uno specchio, con indifferenza. Ti imbatti in migliaia di persone e non te ne resta in mente nessuna. Per intere giornate sono rimasto chiuso in casa, guardando gli oggetti e cercando di riconoscerli perché era come se avessero cambiato funzione: mi domandavo a cosa serve il telefono, la sua voce non la sentirò più.¹⁹

La perdita di un senso ordinato degli oggetti traduce lo «straniarsi della potenza oggettivante»²⁰ dell'individuo, che non riesce più a farsi altro rispetto al mondo: la realtà tende a non essere più il prodotto di un'oggettivazione trascendente e deborda pericolosamente verso il sé. Della madre i figli non riescono nemmeno a trovare alcuna foto: il suo carattere schivo l'aveva sempre sottratta all'obiettivo. Dunque, manca loro la possibilità di oggettivare anche il suo stesso ricordo: «non ci restava che un ricordo, ma il ricordo è personale, quando lo comunichi a un altro, non è più un ricordo (una figura):

15 DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 12.

16 Formulati nel 1948 ne *Il mondo magico* [ERNESTO DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997] i concetti di «presenza» e di «crisi della presenza» vengono riformulati da De Martino dieci anni dopo, proprio in *Morte e pianto rituale*: in termini sintetici l'antropologo definisce la prima «come volontà di esserci in una storia umana», cioè di inserirsi in un contesto di valori culturali, «come ethos fondamentale dell'uomo» e la seconda «come rischio radicale» di non esserci.

17 DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 43.

18 *Ivi*, p. 48.

19 CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 35.

20 DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., pp. 27-28.

diventa una parola, quasi niente. Pensai: «Noi siamo nostra madre». Questo pensiero non conteneva né gioia né dolore». ²¹

Il rischio è quello di un'identificazione con la madre morta, di subire la «forza ostile» del cadavere, il suo contagio ²² e il segno della crisi è questa condizione di «ebetudine»: il soggetto non prova né gioia né dolore. Nella morte della madre il figlio coglie soltanto la naturalità del dato fisico, e la avverte come insopportabile: vuole pregarla di «smettere di morire». L'angoscia che esperisce è il frutto di un assurdo e ossessionante senso di colpa: quella morte fisica, distruttiva, egli la considera un suo «errore», a cui deve rimediare trattenendo la vita in qualche altra forma, che non sia quella «fascinante» del cadavere. È necessaria e urgente una risposta culturale che trascenda la situazione negativa, ma quale? Lo scrittore ha rifiutato quelle del mondo della propria infanzia, della sua antica appartenenza:

Io non riesco, col mio nuovo mondo di città, a ricostruire e a mantenere per sempre l'immagine del suo volto, qualcosa da contemplare. Nel suo vecchio mondo di terra, mio padre e mio fratello credo che patiscano per lo stesso scopo. Loro forse qualcosa lo possono inventare. Il loro mondo ha creato tutto, il mio non ha fantasia, non è fatto per superare la morte perché non è fatto per conservare la vita perché non è fatto per i bisogni dell'uomo. Che non hanno fine. ²³

Già nell'analisi demartiniana è evidente una correlazione stretta tra il «pianto rituale», come tecnica che argina la drammaticità dell'evento luttuoso, e un «regime tradizionale di esistenza». Fuori da quel regime, da quell'orizzonte culturale, non si dà (la stessa) tecnica di trascendimento del momento critico.

Una contadina di Valsinni, in Basilicata, spiega a De Martino che la interroga, che «le persone per bene vengono al cimitero, ma non piangono», sono tristi, «nel loro cuore piangono, ma le bocche, le bocche non piangono». Nel mondo nuovo di Camon, non si piange quando si è tristi per la morte di qualcuno, quella cultura non lo prevede. O se si piange lo si fa compostamente, senza parossismi, senza aprire bocca: non perché si creda serenamente che la morte sia il passaggio in un qualche paradiso, ma perché, dentro quei nuovi parametri culturali «si fa così» (o, meglio, «non si fa così»). La ragione è da ricercare, come De Martino sapientemente ha fatto, nella battaglia feroce che la Chiesa cattolica ha condotto nei secoli contro qualsiasi pratica di lamentazione. Essa «ha infatti sempre rinunciato a venire a compromesso col lamento funebre come tale, e a modificarlo e a riplasmarlo per entro il suo proprio rituale funerario, dandogli un senso cristiano. La Chiesa ha battuto costantemente la via della polemica aspra e dei divieti canonici, rassegnandosi a tollerare di fatto il costume solo lì dove non è riuscita a sopprimerlo». ²⁴

Troppo importante «l'ideologia della morte» per la principale istituzione culturale egemonica: non si può concedere nulla, a riguardo, al mondo dei subalterni. Ma non è solo la Chiesa cattolica a modellare il nuovo «ethos» del lutto: tra suo padre e Camon è passato anche quel processo generale di privatizzazione dell'espressione emozionale che

²¹ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 19.

²² DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 47.

²³ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., pp. 37-38.

²⁴ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 81.

Norbert Elias ha chiamato «civiltà» e che, nel caso specifico, coincide con la tabuizzazione della morte di cui ha parlato Philippe Ariès.²⁵ Così la «civiltà» borghese, una volta conquistato il potere, intende distinguersi dalle «plebi rustiche», dai «paganini», che tornano a essere, secondo l'etimologia, i lontani, i rurali, e non può comportarsi come loro di fronte alla morte.

Ma il compito dell'uomo, in qualsiasi società, è quello di oggettivare e trascendere, mediante i valori della sua propria cultura, la situazione in cui è posto e allontanarsi, con uno sforzo costante, dallo stato di natura: la malattia della presenza, e nello specifico quella scatenata dal lutto, consiste esattamente nel rischio di cadere verso quello stato, che si ripropone davanti a ogni momento critico dell'esistenza di un individuo e in modo particolare davanti all'esperienza della morte. Così il padre contadino dello scrittore sa che per trascendere la crisi deve sublimare l'assenza della moglie in una presenza eterna: con le sue ultime forze di vecchio e nel mezzo della malattia, il contadino progetta e realizza una cappella, poco distante da quella che era stata la loro casa, nel punto in cui, in tempo di guerra, pare che la donna avesse salvato la vita a un uomo ricercato dai tedeschi: dopo aver fatto nascondere lo straniero dietro al muro di pietre al quale si era appoggiata a riposare, ella aveva indicato ai militari una direzione nella campagna e, mentendo, aveva fatto loro segno che era quella presa dal fuggiasco. I tedeschi avevano preso lei e l'avevano portata via, per rilasciarla qualche ora dopo. Il padre, che a quell'epoca era in guerra, vuole immortalare quell'episodio e costruisce la cappella per l'amore verso la propria moglie, «l'amore fatto di innumerevoli istanti che non potrà mai raccontare, e che perciò riunisce tutti insieme in queste pietre, toccandole una per una come per scaricarsi».²⁶ Al centro della cappella dovrà esserci un altare, che renda sacro l'edificio: un altare di rame, come «un ponte tra il di qua e il di là». Il lavoro del vecchio contadino trasformerà il paiolo con cui la madre aveva cucinato la polenta ogni giorno, insieme a quelli donati dai vicini, in lastre scolpite con una spiga e un grappolo d'uva, un pastore e le sue pecore, simboli cristiani che rappresentano anche connessioni biografiche alla vita della donna, alla loro vita familiare e contadina. La spiga scolpita è realisticamente una spiga della specie Mentana, bassa e forte, adatta a resistere ai venti, l'uva è quella fragola, che la moglie amava spiluccare ai filari, il pastore è l'uomo che, un giorno, fuggì vedendo il contadino arrivare al suo campo, dove il gregge brucava le erbe incolte. Il fronte religioso, seppure eterodosso, che il padre oppone al lutto ricorda anche al figlio ateo l'inevitabilità di una tematizzazione culturale del «mistero» della morte: «L'altare è una voce, un ponte, una vicinanza», ma soprattutto un simbolo: «solo la vita che non ignori la morte non si rinnegherà».²⁷ Il monumento e l'altare stanno prendendo le sembianze e il posto della madre morta, la benedizione del parroco ridarà vita, sublimata, a ciò che era morto e stabilità di senso all'universo del padre: la crisi è riscattata nell'operatività umana.

Eppure il figlio, lo scrittore, sente di non avere strumenti per arginare il dolore e sprofonda nel senso di vuoto, nella «crisi del cordoglio»: sente che, privato della vecchia

25 Si vedano PHILIPPE ARIÈS, *L'uomo e la morte dal medioevo ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1980; NORBERT ELIAS, *Il processo di civilizzazione*, Bologna, Il Mulino, 1988; NORBERT ELIAS, *La solitudine del morente*, Bologna, Il Mulino, 2005.

26 CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 81.

27 *Ivi*, p. 104.

«patria culturale» e delle sue regole rassicuranti, è esposto al rischio, non si sente più «protetto». Quale orizzonte per la *sua* crisi? Non si può piangere da soli, non si può far fronte alla morte da soli. Il ricordo della madre morta torna come «cattiva memoria», come passato che non passa; esso rischia, cioè, al di fuori di una regola di commemorazione, di trasformarsi in quello che De Martino ha chiamato il «ritorno irrelativo del morto», la sua «rappresentazione ossessiva».²⁸

«Da piccolo sentii un bambino che diceva alla madre: “Lavami ma non bagnarmi”. Un uomo stava per uccidere un cane e suo figlio lo pregava: “Uccidilo ma non fargli male”. Qui c’è qualcosa che devo imparare. Un bambino giocava con gli altri a nascondersi. Chiudeva gli occhi e credeva così di non essere visto. Qui c’è qualcosa che devo evitare».²⁹ Questa pagina ha la forza dolorosa dell’allucinazione: si incunea nella narrazione in modo apparentemente irrelato, senza un legame con ciò che precede e ciò che segue. In realtà è la svolta del romanzo: mimesi della «crisi in atto», del passato che non passa, per mantenere il registro antinomico di Camon, che è pure di De Martino; ma anche inizio del riscatto. Due scene dell’infanzia, che ritornano come un’ossessione alla memoria, la quale però, raccontandole, cerca da sola una protezione, un riparo, un argine. Cerca un senso.

2 UN MONUMENTO DI PAROLE

Nell’interpretazione demartiniana, attraverso un’azione culturalmente controllata, «la lamentazione funeraria affronta l’ebetudine stuporosa e la sblocca, accoglie il plancus e lo sottopone alla regola di gesti ritmici tradizionalmente fissati, con l’esclusione o l’attenuazione simbolica di quei comportamenti che sono più rischiosi per l’integrità fisica della persona».³⁰ La lamentatrice, davanti al cadavere del marito, o del padre, o del fratello, o del figlio, esprime il suo dolore mediante una sorta di «performance» tradizionalmente tramandata e incorporata, che consiste in gesti ritmicamente ripetitivi, come quello, ad esempio, di sventolare un fazzoletto, e in frasi stereotipiche sia nella forma che nel contenuto, indirizzate al defunto e modulate su una melodia fissa.³¹ L’efficacia, sul piano psichico, di un tale comportamento sta, secondo De Martino, proprio nel fatto che esso traduce l’espressione individuale e incontrollabile del dolore in un «si piange così», stabilito e regolato dalla tradizione, socializzato e quindi universalizzato: «l’infinita monotona iterazione dei modelli culturali di comportamento, sempre nello stesso ritmo, attenua la presenza di veglia e induce e mantiene nella lamentatrice un leggero stato oniroide, una presenza rituale del pianto, sul cui piano si attenua l’asprezza dell’insopportabile situazione storica reale».³² La tecnica del piangere combatte la crisi ponendo a essa un argine di ordine metastorico, operando, cioè, quella che l’antropo-

²⁸ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., pp. 104-108.

²⁹ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 59.

³⁰ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., pp. 83-85.

³¹ *Ivi*, pp. 97-101. Per un’attenta analisi musicale di queste formule, De Martino si avvale dell’aiuto del musicologo Diego Carpitella.

³² *Ivi*, p. 86.

logo chiama «destorificazione»:³³ ne risulta una realtà sospesa e depurata del negativo implicito nel divenire, nel flusso storico del tempo, al cui interno il sé a rischio recupera la propria presenza, lo stare al mondo secondo cultura. Si tratta, insomma, di una tecnica di protezione che, inserendo l'emotività eccessiva in un comportamento strettamente controllato e fisso, media gradualmente il ritorno alla situazione storica e alla autonomia individuale attraverso forme di reinterpretazione, variazione e invenzione di moduli espressivi.³⁴ Si tratta, adesso, di dimostrare l'efficacia della letteratura nel praticare un effetto di mediazione simile a quello descritto da De Martino rispetto al pianto rituale.

Innanzitutto, sia il romanzo che il rito che stiamo considerando hanno a che fare con un evento passato che, come si è detto, rischia di non passare come dovrebbe; ma per evitare il rischio della crisi, la fascinazione del cadavere, entrambe le pratiche cercano di addomesticare la memoria. L'elaborazione del lutto, in effetti, è anche un fatto di memoria, dunque, di memoria «regolata», cioè culturalizzata. Infatti, lungi dall'essere un archivio mentale in cui si depositano le tracce delle esperienze passate, la memoria, sia quella sociale e collettiva che quella individuale, non può prescindere da un legame con la cultura di appartenenza del ricordante, sia esso un singolo o un gruppo. Questo è ciò che stato dimostrato da un secolo di studi diventati ormai classici, come quello di Maurice Halbwachs o, in tempi più recenti, di Paul Ricœur e Jan Assmann, fino agli sviluppi antropologici di Carlo Severi e psicologici di Jens Brockmeier.³⁵ E proprio grazie a questa connaturata dimensione culturale della memoria, posso qui stabilire un parallelismo tra la pratica commemorativa del defunto osservata da De Martino nella Lucania degli anni Cinquanta, quella descritta da Camon nell'attività plastica del padre contadino e quella dello stesso narratore di *Un altare per la madre*. In ogni caso, infatti, la rammemorazione si compie per mezzo di una simbolizzazione che utilizza i modelli culturali a disposizione del ricordante, ma che in generale si ripropone come una narrazione, sia essa rituale, grafico-scultorea o letteraria delle caratteristiche principali e delle vicende del defunto. Per Brockmeier la memoria è un fenomeno narrativo, nel senso che diviene intellegibile solo in forma di linguaggio o comunque di tempo narrativizzato.³⁶ Già in De Martino, in effetti, il ricordo non è che narrazione ritualizzata: le lamentatrici lucane ricordano, nel pianto per il marito, ad esempio, momenti critici e felici dello stare insieme, ne riportano in vita il carattere, seppure secondo «moduli espressivi fissi tradizionalizzati».³⁷ Una memoria che, quindi, non può e non deve essere interiore, ma comunicata, intersoggettiva: una «testimonianza» avrebbe detto Ricœur.³⁸

[Lo straniero a cui la madre aveva salvato la vita] aveva saputo che la signora era morta ed era venuto a portare la sua testimonianza. Si usa così da sempre, per

³³ *Ivi*, p. 37.

³⁴ *Ivi*, p. 102.

³⁵ Si vedano MAURICE HALBWACHS, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1987; PAUL RICŒUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004; JAN ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà del passato*, Torino, Einaudi, 1997; CARLO SEVERI, *Il percorso e la voce: un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004; JENS BROCKMEIER, *Beyond the Archive. Memory, Narrative and the Autobiographical Process*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

³⁶ JENS BROCKMEIER, *Stories to Remember. Narrative and Time of Memory*, in «StoryWorlds: a Journal of Narrative Studies», 1 (2009), pp. 115-132.

³⁷ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 84.

³⁸ RICŒUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, cit., pp. 14-15.

giorni non si parla che del morto, che quindi non è mai stato così vivo. Ognuno ha il suo monumento di parole e di ricordi, ma qui non si sa scrivere e le parole non scritte son già scancellate e i ricordi muoiono con la morte di chi ricorda.³⁹

La cultura di arrivo di Camon, dello scrittore, ha l'ossessione della perdita della memoria: ci si è inventati la scrittura, perché le cose, le persone e i fatti fossero ricordati al di là delle generazioni. Non basta il racconto ripetuto per qualche giorno, all'interiorizzazione del morto: ci vuole un «monumento di parole» scritte. È questa la tecnica, lo strumento culturale che Ferdinando, lo scrittore, ha a disposizione per guarire la sua presenza malata, che rischia di non «oltrepassare» lo stallo doloroso. Quello che può fare è scrivere della madre: non può e non sa fare altro. Quattromila anni di scrittura hanno trasformato la tradizione orale in una specie di maledizione, duemila anni di cristianesimo hanno insegnato che non si piange per la morte: eppure qualcosa c'è da fare per continuare a vivere. Far rivivere, su un altro piano, quello metastorico della narrazione, della letteratura, la vita della madre, farla morire sullo stesso piano, in un «regime protetto», grazie al quale affrontare e condividere il dolore e superarlo. Farla morire senza dolore, come chiedeva il bambino al padre, per il cagnolino, tanti anni prima: evitare di chiudere gli occhi davanti alla sua fine. La letteratura ha il potere di arginare e superare la crisi nel gesto stesso di imitarla, è al tempo stesso «spaesante» e «appaesante», secondo l'espressione di Franco Fortini che nel 1965, a partire da Ernesto De Martino da poco scomparso, definiva l'uso letterario del linguaggio come «rituale e cerimoniale».⁴⁰ Il romanzo di Camon ricolloca, dunque, la figura della madre nel fluire del tempo, ma in un tempo narrativo, simile, in fondo, a quello mitico-rituale, che ritorna indietro facendo passare meno dolorosamente quello storico, che invece non deve fare altro che passare: la sua vita, così anonima, assume un senso coerente dopo la morte, nel ricordo e nel lavoro scultoreo del padre, nel racconto del figlio.

Lei aveva lasciato tante occasioni, per essere ricordata. Ma quand'era viva nessuno ci pensava. Adesso, quelle occasioni saltavano fuori, venivano cercate e rivestite di rame perché durassero per sempre. Quand'era viva, pochi sapevano che esisteva. Adesso lo sapevano in molti, l'altare l'avrebbe ricordato per sempre, e a tutti. Com'era semplice tutto questo, e com'era facile, e privo di dolore. Se lei non avesse ingannato quelli che inseguivano lo straniero, e lo straniero fosse stato ammazzato e lei non fosse stata portata via, come tutto questo sarebbe doloroso.⁴¹

Sulla pagina scritta la storia della madre che nasce, vive, invecchia e muore assume un significato, un ordine accettabile, perché mediato da uno strumento intersoggettivo di attribuzione di senso. Tramite la scrittura, Camon oggettivizza l'immagine della madre morta, ne fa un personaggio letterario e la fa sopravvivere in un altro mondo, quello della pagina, lontana dal mondo storico, dove ella non è più. Sia il padre che il figlio, con i loro mezzi diversi, costruiscono un luogo di memoria, dove il contatto con il morto, pericolosissimo altrimenti, è possibile perché mediato dalla cultura. Sia il padre che il figlio fanno

³⁹ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 64.

⁴⁰ FRANCO FORTINI, *Gli ultimi tempi (Note al dialogo di De Martino e Cases)*, in «Quaderni piacentini», XXIII-XXIV (1965), p. 14.

⁴¹ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 105.

della madre una santa, la trasfigurano in una rappresentazione che evoca quella che le donne lucane danno dei loro mariti e dei loro padri, secondo il regime espressivo della tradizione: «i moduli offrono schemi emotivi di buone opere compiute, che sono attribuite al defunto» a prescindere dal fatto che quelle opere buone siano state compiute realmente oppure no.⁴² Se il padre costruisce un altare per commemorare l'azione eroica della moglie, il gesto morale di proteggere un perseguitato, è il figlio scrittore che racconta quella storia, facendone il centro e il simbolo di una vita vissuta nel giusto: «credo sia per questo che scrivo di lei, perché se il destino di meritare l'immortalità (come sto raccontando) toccò a lei, può toccare a tutti, basta che siano abbastanza umili».⁴³ E i modelli narrativi, per lui, non possono che essere le tante «vite dei santi» che la madre, che era stata novizia in convento, ha narrato ai figli per tutta la vita. È la scrittura, l'agiografia che produce la santità⁴⁴ e Camon riproduce una pratica secolare. «Con un altare per la madre ho voluto realizzare un mio personale processo di santificazione, sostituendo quello della Chiesa: ho voluto fare la più grande esaltazione possibile del più miserabile dei personaggi»: quella che lo scrittore intende praticare è una «santificazione come vendetta sociale»,⁴⁵ ma, allo stesso tempo, come è esplicito nelle sue stesse parole, essa comporta un'azione efficace di trasformazione. La santificazione, d'altronde, non è, per Mircea Eliade, che il processo di purificazione definitiva che il morto subisce, l'eliminazione di ogni residuo profano in lui, cioè, di ogni sua storicità.⁴⁶

3 RITO E RACCONTO

D'altra parte non è solo la memoria l'oggetto su cui la scrittura agisce: a seguire Jerome Bruner la narrazione, nelle sue forme più diverse, costituisce il meccanismo principale della costruzione culturale della realtà⁴⁷. In questo quadro vanno inserite le parole di Renato Nisticò, storico della letteratura che per primo, in due articoli del 2001,⁴⁸ postulò un'applicabilità della teoria demartiniana al «fatto letterario» e quindi una assimilabilità del rito alla scrittura:

La ridefinizione del massimo valore comunitario, la «realtà», avviene attraverso riti attivi che consistono in una reintegrazione dei valori e trasformano il dolore e lo spaesamento in un fare. Il presupposto ovvio di questa reintegrazione del rapporto fondamentale soggetto-oggetto è che esista un luogo mentale, immaginario, indicato dalla convenzione, un comportamento rituale nelle società uma-

42 DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 90.

43 CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 63.

44 FABRE, *L'enfer de la memoire*, cit., p. 144.

45 FERDINANDO CAMON, *Perché scrivo*, in «Libération» (15 marzo 1985); il testo si può leggere sul sito dello scrittore all'indirizzo: <http://www.ferdinandocamon.it/perchescrivoit.htm>.

46 MIRCEA ELIADE, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 86.

47 JEROME BRUNER, *La costruzione narrativa della realtà*, in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di Massimo Ammanniti e Daniel N. Stern, Roma-Bari, Laterza, 1991.

48 RENATO NISTICÒ, *Ernesto De Martino e la teoria della letteratura*, in «Belfagor», CCCXXXIII (2001), pp. 269-286; RENATO NISTICÒ, *Apocalisse e presenza. L'apporto di Ernesto De Martino alla teoria antropologica della letteratura*, in «Filologia antica e moderna», CCCXXXIII (2001), pp. 155-188.

ne dove possa avvenire lo scambio fra vuoto individuale e senso della collettività, nonché il rovesciamento del disvalore in valore.⁴⁹

La letteratura, dunque, come «produzione di atti simbolici concretamente operanti» e «essa stessa comportamento»,⁵⁰ o «pratica», secondo la terminologia di Bourdieu. Resta da capire in che modo essa riesca a essere il luogo di una variante, culturalmente costituita ed efficace, di «destorificazione», la quale opera per mezzo degli strumenti retorici della scrittura di «finzione». Nello scritto letterario, e del resto nel rito, la realtà viene sempre trasfigurata in qualcos'altro, viene «costruita» tramite dei meccanismi narrativi e retorici che vale la pena esplicitare. Innanzitutto mi sembra possibile associare l'idea demartiniana della «destorificazione» a quella di «mise en intrigue»,⁵¹ che è l'operazione costitutiva della narrazione e che Paul Ricœur definisce «l'operazione che da una semplice successione ricava una configurazione».⁵² Il racconto, insomma, trasforma la realtà agendo sul tempo: questo è escluso dall'ordine narrativo e sostituito dalla durata, intesa come tempo metastorico necessario per passare dalla situazione di partenza a quella di arrivo: «l'invenzione dell'ordine viene posta con l'esclusione di qualsiasi caratteristica temporale».⁵³ Raccontandola, riformuliamo l'esperienza in base a una struttura narrativa, in base, cioè, alla forma che la cultura ha stabilito come veicolo di comunicazione intersoggettiva per quella determinata esperienza: la vita è filtrata attraverso e racchiusa dentro un modello culturale di rappresentazione e diventa, così, qualcos'altro. Volendo accostare più direttamente le parole di De Martino a quelle di Ricœur, si potrebbe citare il passaggio di uno scritto dell'antropologo pubblicato postumo: «La destorificazione è l'occultamento protettivo della storicità, del nesso vissuto tra situazione e trascendimento secondo forme di coerenza culturale»;⁵⁴ nello sforzo semiotico e pragmatico che lo stare al mondo comporta, l'uomo attinge a un patrimonio di simboli stabilito e tramandato dalla cultura che gli preesiste e che egli ha l'opportunità e l'obbligo di praticare e attualizzare. Tramite quell'apparato simbolico che ha incorporato, l'individuo «maschera il divenire storico nella iterazione rituale di modelli mitici in cui su un piano metastorico il mutamento è ammesso e al tempo stesso reintegrato».

Quello che De Martino chiama il «nesso mitico-rituale»⁵⁵ corrisponde proprio a tale patrimonio, attualizzato nelle forme e nelle pratiche che rientrano all'interno del perimetro culturale dei gruppi sociali da lui studiati. Ma quello stesso *habitus* mitico-rituale, per voler parafrasare una espressione di Bourdieu, può assumere forme diverse e dettare pratiche diverse all'interno di un diverso ambito culturale, pur mantenendo una comparabile funzione di semiosi e pragmatica dell'individuo di fronte al compito storico di

49 NISTICÒ, *Ernesto De Martino e la teoria della letteratura*, cit., p. 271.

50 *Ivi*, p. 278.

51 Il primo a compiere tale operazione ermeneutica mi risulta essere stato Carlo Alberto Augieri in uno studio teorico (CARLO ALBERTO AUGIERI, *La letteratura e le forme dell'oltrepasamento. Bachtin, De Martino, Jakobson, Lotman*, Lecce, Manni, 2002) che propone l'utilizzo della teoria demartiniana per l'analisi della letteratura.

52 PAUL RICŒUR, *Tempo e racconto. Volume I*, Milano, Jaca Book, 1986, p. 110.

53 *Ivi*, p. 68; PAUL RICŒUR, *Tempo e racconto. Volume III. Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1988, p. 202.

54 ERNESTO DE MARTINO, *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, a cura di Marcello Massenzio, Lecce, Argo, 1995, p. 122.

55 DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 40.

costruire la realtà. Nel contesto della cultura egemonica borghese, ad esempio, la scrittura come espressione-creazione del sé e del mondo è pratica incorporata, è parte del patrimonio che il singolo riceve dalla società per addomesticare la situazione contingente nella quale si viene a trovare. E tale pratica è efficace come nel contesto etnografico è efficace il rito, perché entrambi, sostenuti ciascuno dalla propria valorizzazione condivisa, dalla propria tradizione, agiscono mettendo tra parentesi il tempo storico e neutralizzando la carica negativa e caotica dell'ignoto. Segmentandola nella unicità degli eventi, il racconto, come il rito, sostituisce alla sequenza cronologica del divenire la causalità univoca di una logica paradigmatica e pertanto regola e compone una «concordanza discordante»,⁵⁶ una dimensione finzionale e paradossale in cui l'istante e l'eterno arrivano a coincidere. Non solo. Il racconto, come il mito, riconduce la caoticità del particolare alla necessità dell'universale: raccontare la realtà vuol dire attribuirle un significato, perché l'intrigo media tra gli avvenimenti singolari e il racconto generale; esso «ricava una storia sensata da una diversità di eventi o accadimenti», cioè «trasforma gli eventi o accadimenti in una storia».⁵⁷

A ben guardare, infine, questa significazione non è altro che la metaforizzazione dell'esperienza, che quindi si manifesta come un'altra capacità che il rito e il racconto hanno in comune. L'antropologo singalese Stanley Tambiah definisce il rituale magico a partire dal suo alto grado di «convenzionalità», una proprietà che «mantiene i partecipanti a una distanza psichica dall'azione scenica del rituale»:⁵⁸ l'assonanza con l'idea demartiniiana di «regime protetto» mediato da comportamenti stereotipati mi sembra qui assai congruente. Nel suo celebre articolo del 1968, *The magical power of words*, e negli studi successivi sull'argomento, Tambiah rileva che, nel rituale, il linguaggio «sembra essere usato in modi che violano la funzione comunicativa»;⁵⁹ non si tratta soltanto di considerare l'alternativa tra sacro e profano, ma di riconoscere, in senso austiniiano, la performatività della parola rituale.⁶⁰ Proprio in tal senso, infatti, l'enunciato, in determinate condizioni contestuali, realizza quello che pronuncia, ha la forza e l'effetto di un atto. Sorretto e reso «felice» proprio dalla convenzionalità e dalla condivisione sociale del contesto, l'«atto illocutorio» del rito, la sua azione linguistica, «tenta di conformare il mondo alle parole»⁶¹ e vi riesce mediante la metafora: una metafora performativa. La parola rituale, infatti, non descrive la realtà, né la esprime, ma la trasforma attribuendo a un referente un significato diverso da quello che gli è proprio, cioè raccontandola in un modo diverso. In questo senso Tambiah e Ricœur dicono cose molto simili: la metafora contiene contemporaneamente verità e menzogna e per questo non è soggetta a criteri di verifica o falsificazione empirica.⁶² Eppure, sia nel racconto che nel rito, la

⁵⁶ RICŒUR, *Tempo e racconto. Volume I*, cit., p. 74.

⁵⁷ *Ivi*, p. 109.

⁵⁸ STANLEY TAMBIAH, *Rituali e cultura*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 137. Si tratta di una antologia pubblicata in Italia che contiene la traduzione del saggio del 1968 di cui nel testo ho citato il titolo.

⁵⁹ *Ivi*, p. 49.

⁶⁰ *Ivi*, p. 131. Tambiah fa riferimento a JOHN AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987.

⁶¹ TAMBIAH, *Rituali e cultura*, cit., p. 112.

⁶² Si può estendere questo discorso dalla metafora alla narrazione nei termini di Jerome Bruner: «Il racconto è una forma convenzionale trasmessa culturalmente» con cui noi «organizziamo la nostra esperienza e il nostro ricordo degli avvenimenti umani», con cui cioè, trasfiguriamo, universalizziamo e (così) compren-

metafora non può essere completamente libera, perché deve rimanere comprensibile e significativa all'interno del contesto in cui essa è praticata; la metafora non può che essere la «trasgressione regolata dei significati abituali delle nostre parole»: ⁶³ essa non è estranea al referente, non se ne separa irrimediabilmente; diciamo piuttosto che ha la forza di trascenderlo e di instaurare una «referenza di secondo grado che è propriamente la referenza poetica». La metafora, micro-racconto primordiale, ha il potere di «ri-descrivere la realtà», filtrandola in una lente simbolica che ce la rende più docile, più comprensibile. La sua forza poetica «procede dalla connessione tra *muthos* e *mimesis*»: «l'è metaforico significa, ad un tempo, *non è ed è come*», un qualcosa che è come qualcos'altro, ma al tempo stesso non lo è. ⁶⁴ La metafora sposta la realtà su un piano metareale e traduce il mondo storico in un «mondo possibile», ⁶⁵ «un mondo al congiuntivo» ⁶⁶ o più precisamente, secondo la felice espressione di Lubomír Doležel, in un «mondo finzionale». ⁶⁷ Proprio lo studioso ceco ci offre il quadro teorico in cui è possibile restituire al discorso più propriamente letterario l'idea della performatività della metafora che Tambiah applica alla parola rituale: un mondo finzionale è uno specifico mondo possibile creato dallo scrittore nella sua attività di «*poiesis*», che si attua efficacemente mediante la forza illocutoria che Doležel chiama forza di «autenticazione». Questa condizione di autorità è il fattore principale della credibilità e della coerenza di un mondo finzionale, ne determina di fatto l'esistenza, e procede dalla convenzione culturale che la sorregge. Personalmente, all'idea di Doležel che posiziona la convenzione all'interno del testo, ad esempio nel genere letterario e nella funzione del narratore, ritengo necessario sostituire una concezione sociologica della forza di autenticazione. Come per il rito è la tradizione, il «si fa così» (e nella specificità del pianto rituale il «si piange così») socializzato, a determinare la autenticazione del mondo metastorico che esso attualizza, per la letteratura la condizione di autorità di un mondo finzionale e il suo rapporto con il reale storico stanno nel carattere pubblico che il romanzo assume all'interno della complessa rete di forze che Pierre Bourdieu chiama «campo letterario»; insomma: l'atto creatore dello scrittore «non sarebbe altro che un gesto insensato o insignificante senza l'universo dei celebranti e dei credenti che sono disposti a produrlo come dotato di significato e di valore, riferendosi a tutta la tradizione di cui le loro categorie di valutazione e di percezione sono il prodotto». ⁶⁸ In questo mediare la trasformazione del privato nel pubblico, il

diamo quello che ci accade ogni giorno; per questo «diversamente dalle costruzioni generate da procedure logiche e scientifiche, che possono venire eliminate mediante falsificazione, le costruzioni narrative possono raggiungere solo la verosimiglianza». Insomma: «i racconti sono una versione della realtà la cui accettabilità è governata dalla convenzione e dalla necessità narrativa anziché dalla verifica empirica», BRUNER, *La costruzione narrativa della realtà*, cit., p. 21.

63 RICŒUR, *Tempo e racconto. Volume I*, cit., p. 9.

64 PAUL RICŒUR, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica*, Milano, Jaca Books, 1986, pp. 4-5.

65 Il concetto risale a Leibniz ed è stato a lungo studiato dalla logica modale: JAAKKO HINTIKKA, *L'intentionnalité et les mondes possibles*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1989; SAUL KRIPKE, *Esistenza e necessità. Saggi scelti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992. Per una trattazione in termini semiotici, si veda UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2006, pp. 122-173.

66 JEROME BRUNER, *La mente a più dimensioni*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 33-34.

67 LUBOMIR DOLEŽEL, *Heterocosmica: fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.

68 PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del capo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 239. L'«illusio», per Bourdieu è la forza che, con l'adesione tacita e inconsapevole di tutti i partecipanti

rito e la letteratura scoprono una funzione pragmatica comune, seppure entro contesti socio-culturali assai diversi.

4 E FINITO CHE HO...

Per concludere e riassumere, dunque: nell'imitare la vita, la letteratura riconduce la sua casualità soggettiva entro le strutture di una tradizione; nel narrare (ripetendole) situazioni di crisi, essa le controlla su un piano differente da quello del reale, un piano che di fatto non ha l'attributo della storicità: il piano del «possibile». Come ci ha insegnato Bruner, la narrazione (e dunque anche la forma letteraria della narrazione) «ci offre il modo di addomesticare l'errore e la sorpresa»:⁶⁹ «è la conversione della difficoltà privata in situazione pubblica che rende la narrativa ben costruita così efficace e consolante [...], così essenziale culturalmente».⁷⁰ Camon imita la «crisi del cordoglio» sollevandosi, però, quasi in uno stato di «presenza rituale»: a vivere il lutto non è più l'io storico, Ferdinando Camon, ma l'io finto e assoluto del narratore, avvolto dalla scrittura romanzesca in un «regime di esistenza protetta»,⁷¹ in cui la convenzionalità delle forme (che l'arte tende sempre a innovare e sovvertire, ma dalle quali non può prescindere) distoglie il soggetto storico e lo fa aderire a un modello astorico e condiviso, quel mondo letterario socialmente valorizzato e riconosciuto, dentro il quale la sua storicità individuale si libera in un «generico rapporto con la situazione luttuosa».⁷² «L'istituzione della presenza rituale del pianto rende possibile la catabasi verso questi comportamenti in rischio di alienazione, e al tempo stesso l'anabasi e la ripresa, cioè la loro reintegrazione culturale e il loro dischiudersi verso il mondo dei valori».⁷³ Lo scrittore a rischio scrive, imitando il rischio reale e deattualizzandolo entro una cornice culturale quale la letteratura, il genere romanzesco, la dinamica dell'intreccio, le convenzioni retoriche, i ruoli narratologici: lo inserisce cioè in un orizzonte di senso sancito e condiviso culturalmente.

E così Camon, nel romanzo, ha superato la crisi. Ricostruendo, in un lamento funebre moderno e letterario, la vicenda naturale della madre morta, l'ha sottratta al divenire, ha inserito la sua fine in un «discorso protetto», le ha dato senso facendone una narrazione paradigmatica. Ha riscattato lo scandalo della vita che finisce in una «seconda morte culturale».⁷⁴ La conclusione del romanzo non potrebbe essere più chiara e pregnante: «E finito che ho di testimoniare questa sua trasformazione in altare, che fu possibile solo

al gioco che definisce il campo letterario, trasforma e trasfigura l'«esecuzione», la «fabbricazione materiale» del prodotto artistico in «creazione» e il mestiere in vocazione: (pp. 236-239). In effetti Bourdieu la considera come un vero e proprio «*misconoscimento collettivo*», collettivamente prodotto e riprodotto, capace di produrre a sua volta l'artista, lo scrittore come «creatore increato». In questa affinità costante tra il campo artistico e quello religioso, è l'«*illusio*» che costituisce il riconoscimento dell'opera d'arte e il suo valore «*come feticcio*», esistente cioè in nessun altro modo che come «oggetto simbolico [...] socialmente istituito» (p. 375). Tutto si regge su una «*impostura legittima*, collettivamente misconosciuta, e quindi riconosciuta», che accomuna l'arte e la scrittura ad una sorta di magia.

69 JEROME BRUNER, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 35.

70 *Ivi*, p. 40.

71 DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 40.

72 *Ivi*, p. 86.

73 *Ivi*, p. 89.

74 *Ivi*, p. 109.

per l'amore, la cultura e la pietà propri del suo mondo, sento che, scrivendo questo libro, ho fatto esattamente la stessa cosa, costruendole questo altare di parole, secondo l'amore, la cultura e la pietà che sono propri del mondo nel quale sono emigrato». ⁷⁵

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMELANG, JAMES S., *Mourning Becomes Eclectic. Ritual Lament and the Problem of Continuity*, in «Past & Present», CLXXXVII (2005). (Citato a p. 348.)
- ARIÈS, PHILIPPE, *L'uomo e la morte dal medioevo ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1980. (Citato a p. 352.)
- ASSMANN, JAN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà del passato*, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 354.)
- AUGIERI, CARLO ALBERTO, *La letteratura e le forme dell'oltrepassamento. Bachtin, De Martino, Jakobson, Lotman*, Lecce, Manni, 2002. (Citato a p. 357.)
- AUSTIN, JOHN, *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987. (Citato a p. 358.)
- BOURDIEU, PIERRE, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del capo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2013. (Citato a p. 359.)
- *Per una teoria della pratica con tre saggi di etnologia cabila*, Milano, Raffaello Cortina, 2003. (Citato a p. 347.)
- BROCKMEIER, JENS, *Beyond the Archive. Memory, Narrative and the Autobiographical Process*, Oxford, Oxford University Press, 2015. (Citato a p. 354.)
- *Stories to Remember. Narrative and Time of Memory*, in «StoryWorlds: a Journal of Narrative Studies», I (2009). (Citato a p. 354.)
- BRUNER, JEROME, *La costruzione narrativa della realtà*, in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di Massimo Ammanniti e Daniel N. Stern, Roma-Bari, Laterza, 1991. (Citato alle pp. 356, 359.)
- *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Roma-Bari, Laterza, 2006. (Citato a p. 360.)
- *La mente a più dimensioni*, Roma-Bari, Laterza, 2005. (Citato a p. 359.)
- CAMON, FERDINANDO, *Il quinto stato*, Milano, Garzanti, 1970. (Citato a p. 348.)
- *La vita eterna*, Milano, Garzanti, 1972. (Citato a p. 348.)
- *Letteratura e classi subalterne*, Milano, Marsilio, 1974. (Citato a p. 348.)
- *Perché scrivo*, in «Libération» (15 marzo 1985). (Citato a p. 356.)
- *Romanzi della pianura*, Milano, Garzanti, 1988. (Citato a p. 349.)
- *Un altare per la madre*, Milano, Garzanti, 1978. (Citato alle pp. 347, 349-353, 355, 356, 361.)
- DE MARTINO, ERNESTO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997. (Citato a p. 350.)
- *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975. (Citato alle pp. 348, 350, 351, 353, 354, 356, 357, 360.)
- *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, a cura di Marcello Massenzio, Lecce, Argo, 1995. (Citato a p. 357.)

⁷⁵ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 121.

- DOLEŽEL, LUBOMIR, *Heterocosmica: fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999. (Citato a p. 359.)
- ECO, UMBERTO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2006. (Citato a p. 359.)
- ELIADE, MIRCEA, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013. (Citato a p. 356.)
- ELIAS, NORBERT, *Il processo di civilizzazione*, Bologna, Il Mulino, 1988. (Citato a p. 352.)
- *La solitudine del morente*, Bologna, Il Mulino, 2005. (Citato a p. 352.)
- FABRE, DANIEL, *L'enfer de la memoire*, in «L'Homme», CXCVC-CXCXVI (2010), pp. 125-161. (Citato alle pp. 349, 356.)
- FORTINI, FRANCO, *Gli ultimi tempi (Note al dialogo di De Martino e Cases)*, in «Quaderni piacentini», XXIII-XXIV (1965). (Citato a p. 355.)
- HALBWACHS, MAURICE, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1987. (Citato a p. 354.)
- HINTIKKA, JAAKKO, *L'intentionnalité et les mondes possibles*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1989. (Citato a p. 359.)
- KRIPKE, SAUL, *Esistenza e necessità. Saggi scelti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992. (Citato a p. 359.)
- NISTICÒ, RENATO, *Apocalisse e presenza. L'apporto di Ernesto De Martino alla teoria antropologica della letteratura*, in «Filologia antica e moderna», CCCXXXIII (2001), pp. 155-188. (Citato a p. 356.)
- *Ernesto De Martino e la teoria della letteratura*, in «Belfagor», CCCXXXIII (2001), pp. 269-286. (Citato alle pp. 356, 357.)
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975. (Citato a p. 349.)
- RICŒUR, PAUL, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica*, Milano, Jaca Books, 1986. (Citato a p. 359.)
- *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004. (Citato a p. 354.)
- *Tempo e racconto. Volume I*, Milano, Jaca Book, 1986. (Citato alle pp. 357-359.)
- *Tempo e racconto. Volume III. Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1988. (Citato a p. 357.)
- SEVERI, CARLO, *Il percorso e la voce: un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004. (Citato a p. 354.)
- TAMBIAH, STANLEY, *Rituali e cultura*, Bologna, Il Mulino, 2002. (Citato a p. 358.)

PAROLE CHIAVE

Romanzo, Lamentazione funebre, Ferdinando Camon, Ernesto De Martino, Destorificazione, Metafora.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Francesco Della Costa ha ottenuto un PhD in antropologia culturale presso l'Università "l'Orientale" di Napoli e l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. Attualmente è Post-doctoral Fellow in Italian Studies presso il dipartimento di Romance and Latin American Studies della Hebrew University of Jerusalem e i suoi interessi principali sono l'antropologia della letteratura e del mondo letterario, la scrittura come pratica culturale, l'autobiografia, il rito e il sacro. Tra le sue più recenti pubblicazioni: *Naturalismo e anacronismo. Appunti etnocritici su I Malavoglia di Verga*, in «Romance Studies», xxxiv (2016), pp. 1-14; *La religione de Le parole. Una lettura antropologica dell'autobiografia di Jean-Paul Sartre*, in «Palaver», v (2016), pp. 163-188; *Le vite successive di un antropologo: Ernesto De Martino cinquant'anni dopo*, in «Studi Culturali», III (2015), pp. 413-422. È caporedattore di «Primapersona. Percorsi autobiografici», la rivista dell'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano (AR).

f.dellacosta@mail.huji.ac.il


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FRANCESCO DELLA COSTA, Un altare per la madre: *la lamentazione letteraria di Ferdinando Camon*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 347-363.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

TEORIA E PRATICA DELLA
TRADUZIONE

VERONIKA*

THEODOR STORM

traduzione di FABRIZIO CAMBI – Livorno

NOTA DELLA TRADUTTORE

Theodor Storm (Husum 1817 – Hanerau-Hademarschen 1888), considerato uno degli autori più rappresentativi del realismo ottocentesco tedesco, con la sua intensa e nitida narrativa introduce il lettore nell'estrema periferia nordica della Germania. Lo Schleswig-Holstein, terra affacciata sulle isole Frisie settentrionali, contesa in quei decenni fra Danimarca e Prussia, è lo scenario di molte novelle che descrivono vicende e situazioni legate a tradizioni e a valori di un'antica e resistente borghesia provinciale minacciata dalla modernità. La letteratura di Storm nel suo arco evolutivo di quarant'anni, da un idillio tardo-romantico, in cui domina il sentimento rassegnato dell'irrevocabilità del passato, come in *Immensee* (1849), al realismo cronachistico del racconto *Aquis submersus* (1876) e a quello prenaturalistico dell'opera più nota *Der Schimmelreiter* (1888), tiene fede al principio narratologico della rappresentazione di un evento quotidiano di particolare interesse poetico colto nella sua atmosfericità.

La breve novella *Veronika* (1861) ne è uno degli esempi più significativi. Nella vita coniugale della giovane cattolica Veronika con il consigliere di giustizia Franz, non praticante e uomo di mondo, si produce un'incrinatura a seguito del soggiorno per un certo periodo nella loro casa dell'architetto Rudolf, protestante e cugino del marito. La reciproca simpatia dei due giovani si trasforma in un'improvvisa tentazione quando, durante una passeggiata, nella penombra di un mulino si sfiorano fuggacemente. Dopo la domenica delle Palme, in cui i cattolici sono sfilati nel paese in una grande processione, Veronika si reca in chiesa per confessarsi, come d'abitudine prima di Pasqua. Ma non riesce a dichiarare la sua colpa al padre confessore, si interrompe e fugge su una collina dove in un drammatico confronto interiore decide di ritornare dal marito per aprirsi con lui e rivelargli quanto accaduto.

La vicenda della colpa presunta da parte di una donna sposata, che sente scalfita la fedeltà coniugale e avverte dolorosamente l'incapacità di confessare in chiesa il proprio peccato, rivela nella novella aspetti più ampi e una rete di piani simbolici. Storm, avvocato, giudice distrettuale, convinto e rigoroso cultore dei valori della famiglia, mostrò sempre diffidenza se non ostilità nei confronti della chiesa, in particolare cattolica, giudicata un'istituzione dogmatica e invasiva. In questa novella lo snodo critico è dato dal sacramento della confessione e dalla legittimità di confidare al ministro di Dio particolari intimi della vita coniugale. Il sentimento di colpa da parte di Veronika è vissuto con profondo turbamento, più che per la sottile trasgressione della fedeltà di moglie, soprattutto per il tormento di una peccatrice che, sottraendosi al sacramento, teme di porsi al di fuori della chiesa. Alla coralità della processione nella domenica delle Palme, che accompagna

* THEODOR STORM, *Veronika*, in *Drei Novellen*, Berlin, Schindler, 1861, pp. 1-28.

il *castrum doloris* con l'immagine del crocifisso sotto il «velo nero del baldacchino del trono», segue la tormentosa *via crucis* di Veronika che, evocando la salita di Cristo all'orto dei Getsemani, si inerpica sulla collina sfavillante di colori primaverili e inebriante di aromi di erbe selvatiche. La fede morbosa della donna come contrappasso delle tappe della passione, crocifissione, resurrezione e ascensione in cielo di Cristo si tramuta nella laicizzata, responsabile ferma decisione di rispondere della propria azione davanti alla persona che ritiene di avere per un attimo tradito: «E ora sei venuta per confessarti a tuo marito?». «No, Franz», rispose, «non voglio confessarmi, ma confidarmi con te, solo con te; e tu aiutami e se puoi, perdonami!». Lui la guardò serio per un po', poi l'alzò con le braccia e se la portò al petto. «Allora parla, Veronika!».

L'epilogo segna l'inizio di una comunicazione autentica e il superamento del silenzio, del muto gioco degli sguardi e di un ruvido laconismo proprio di molti personaggi stormiani che popolano le terre frisoni e anche della sensibile e tormentata Veronika.

FABRIZIO CAMBI – *Livorno*

VERONIKA

THEODOR STORM

I NEL MULINO

Eravamo all'inizio di aprile, il giorno prima della domenica delle Palme. I miti raggi di sole, già basso all'orizzonte, illuminavano il verde spuntato da poco ai lati della strada che scendeva dolcemente lungo il pendio. In quel momento passava di lì uno degli avvocati più in vista della città, un uomo di mezz'età, dai lineamenti marcati che facevano pensare comunque a una persona tranquilla; mentre camminava senza fretta scambiava ogni tanto qualche parola con lo scrivano che gli era a fianco. La destinazione della loro passeggiata era un mulino ad acqua poco distante che il proprietario, afflitto da malattie e vecchiaia, intendeva cedere al figlio con tanto di contratto.

Pochi passi dietro di loro seguiva un'altra coppia, un giovane dalla faccia vivace e intelligente con una bella donna ancora molto giovanile. Le parlava ma lei non sembrava ascoltarlo; con i suoi occhi scuri guardava davanti a sé silenziosa come se non sapesse che qualcuno le camminava accanto.

Quando la fattoria s'intravide nella valle in basso, il consigliere di giustizia si voltò e gridò: «Su, cugino, hai una calligrafia discreta; che ne diresti se imparassi un po' a fare contratti?».

Ma il cugino si schermì con un gesto della mano. «Andate pure!», disse lanciando uno sguardo interrogativo alla sua accompagnatrice, «intanto sono in conversazione con tua moglie!».

«Allora per lo meno non farlo diventare troppo intelligente, Veronika!».

La giovane donna chinò il capo come in segno di approvazione. Dietro di loro si propagava dai campanili della città lo scampanio del vespro. Veronika lasciò scivolare sul petto la mano con cui aveva appena tirato indietro i capelli neri sotto il cappello bianco di seta e mentre si faceva il segno della croce cominciò a recitare a bassa voce l'*Angelus*. Il giovane, che come il parente apparteneva a una famiglia protestante, seguiva con un'espressione d'impazienza il movimento regolare delle sue labbra.

Era arrivato in città alcuni mesi prima per lavorare come architetto alla nuova costruzione di una chiesa ed era diventato un ospite quasi quotidiano nella casa del consigliere di giustizia. Con la giovane moglie del cugino aveva stabilito un intenso rapporto, sia per la vicinanza di età sia per l'abilità nel disegnare, attività per la quale lei stessa aveva attitudine e che praticava con zelo. In lui aveva trovato un amico e al tempo stesso un maestro. Ma ben presto, quando la sera lui le stava seduto accanto, i suoi occhi non si posavano tanto sul disegno che lei aveva davanti a sé, ma sulla sua piccola mano operosa; e lei che prima gettava via ogni momento la matita ora continuava a disegnare silenziosa e obbediente, senza alzare gli occhi come irretita dal suo sguardo. Alla fine neppure loro stessi potevano sapere che la sera nel darsi la buona notte le loro mani si posavano l'una sull'altra sempre un po' più a lungo e le dita si afferravano sempre più strette. Il consigliere

di giustizia, i cui pensieri erano rivolti per lo più ai suoi affari, non arrivava a sospettare niente; gli faceva piacere che la moglie avesse trovato nei suoi studi preferiti interesse e stimoli che lui non poteva darle. Solo una volta, poco prima che il giovane architetto lasciasse la casa, rimase sorpreso dall'espressione sognante dei suoi occhi. «Vroni», disse trattenendola per la mano mentre gli passava davanti, «ma allora è vero quel che dicono le tue sorelle». «Che cosa, Franz?». «Certo», riprese lui, «ora lo vedo anch'io che hai gli occhi luminosi di una benedetta da Dio». Lei arrossì e sopportò in silenzio che l'attirasse a sé e la baciasse.

In quella bella giornata il consigliere di giustizia aveva chiesto a lei e a Rudolf di accompagnarlo nella sua uscita di servizio al mulino vicino.

La sera prima, trascorsa in compagnia, le cose avevano preso una piega diversa rispetto al solito quando su richiesta del marito aveva presentato un disegno che aveva appena ultimato. Rudolf lo sentiva sin troppo bene; e in quel momento si rendeva conto ancora una volta di quanto era avvenuto, cioè che alle lodi un po' eccessive degli altri lui aveva ribattuto con delle critiche pungenti e appassionate.

Veronika aveva finito di pregare da parecchio, ma lui attese invano che alzasse gli occhi.

«Prova rancore verso di me, Veronika?», chiese finalmente.

La giovane assentì quasi impercettibilmente, ma le sue labbra rimasero serrate.

Lui la guardò. La fronte lasciava trasparire ancora la sua cocciuta contrarietà. «Pensavo», disse il giovane, «che Lei sapesse perché è potuto accadere! Oppure non lo sa, Veronika?».

«Io so solo», rispose, «che mi ha fatto male. E», aggiunse, «che voleva farmi male».

Lui tacque per un po'. «Ma non ha notato», chiese esitante, «lo sguardo intelligente del vecchio che le stava di fronte?».

Lei si voltò lanciandogli una rapida occhiata.

«Dovevo farlo, Veronika, mi perdoni! Non posso sentire che altri la biasimino».

Sui suoi occhi scese come un velo e le lunghe ciglia nere si abbassarono sulle guance, ma non ribatté.

Poco dopo avevano raggiunto la fattoria. Il consigliere di giustizia fu introdotto nella casa dal figlio del mugnaio; Veronika e Rudolf entrarono nel giardino adiacente. Continuarono a camminare in silenzio sul lungo sentiero; davano l'impressione di essere in collera l'un con l'altro e il loro respiro sembrava farsi pesante quando cercavano di scambiarsi una parola tanto per fare.

Dopo avere attraversato il giardino, si diressero per uno stretto viottolo verso la porta sottostante del mulino la cui parte terminale era posta accanto all'acqua che scorreva impetuosa. Per il fracasso dell'impianto e il frastuono della corrente, che cadeva con forza inghiottendo ogni rumore proveniente dall'esterno, quel luogo immerso quasi nella penombra sembrava come isolato dal mondo. Veronika era entrata dalla porta di fronte che conduceva alla roggia e si mise a guardare sotto di sé le ruote rumorose su cui scintillava l'acqua nella luce del tramonto. Rudolf non la seguì; rimase fermo accanto alla grande ruota dentata, fissando cupo la donna. Alla fine Veronika si voltò. Disse qualcosa perché lui vide che le sue labbra si muovevano, ma non comprese una parola.

«Non capisco!», disse scuotendo il capo.

Decise di andarle incontro, ma lei stava già rientrando nel locale interno. Nel passare rasentò la ruota accanto alla quale si trovava lui, tanto che i denti dell'ingranaggio quasi le sfiorarono i capelli. Non se ne accorse, perché era ancora abbagliata dal sole; ma si sentì afferrare le mani e spingere bruscamente da un lato. Nell'alzare lo sguardo i suoi occhi s'incontrarono con quelli di lui. Rimasero in silenzio, come un'ombra cadde su di loro un velo d'oblio. Vicino alle loro teste mugghiavano i meccanismi del mulino; dall'esterno risuonava lo scrosciare uniforme dell'acqua che dalle ruote ricadeva in basso. Ma a poco a poco le labbra del giovane cominciarono a muoversi e, protetto dal rumore assordante in cui la sua voce scompariva come se non esistesse, bisbigliava parole ebbre e seducenti. Lei non percepiva i suoni, ma leggeva il loro significato dal movimento della bocca e dal suo volto pallido e animato dalla passione. Portò la testa indietro e chiuse gli occhi; abbozzò un sorriso solo con la bocca e fu un segno di vita. Rimase ferma e indifesa come avvinta nel suo pudore, con il volto rivolto verso di lui, le mani come abbandonate nelle sue.

Poi il rumore cessò all'improvviso; il mulino si fermò, sentirono i garzoni camminare sopra di loro mentre fuori l'acqua gocciolava dalle ruote nella vasca. Le labbra del giovane cessarono di muoversi e quando Veronika si liberò dalla sua stretta, lui non tentò di trattenerla. Solo dopo che lei fu uscita all'aperto, Rudolf sembrò riacquistare la parola. Gridò il suo nome tendendo implorante le braccia verso di lei. Ma la donna scosse la testa senza voltarsi e s'incamminò lentamente in giardino verso la casa.

Quando fu dentro, dalla porta che era solo accostata entrò nella stanza dove vide il vecchio mugnaio disteso sul letto con le mani giunte. Alla parete era attaccato un crocifisso di legno da cui pendeva una corona di rose. Intanto era sopraggiunta una giovane donna, con un bambino in braccio, che si chinò sulla coperta di piume. «Gli manca solo l'aria», disse, «e mangiare non gli dispiace per niente».

«Ma chi è il vostro medico?», chiese il consigliere di giustizia che le stava accanto con un documento in mano.

«Medico?». Rispose la donna. «Non ce l'abbiamo».

«Ma fate male!».

La giovane fece una risata imbarazzata. «È debolezza dovuta all'età», ribatté mentre con il grembiule puliva il nasino del suo bambino grassottello, «Per questo il dottore non serve a niente».

Veronika ascoltava ansiosa questi discorsi. Il vecchio cominciò a tossire passandosi la mano sugli occhi.

«È questa la vostra volontà, Martin, come qui sta scritto?», domandò il consigliere di giustizia.

Ma il malato sembrò non sentirlo.

«Padre», intervenne la giovane, «è giusto quel che il signor consigliere di giustizia ha letto?».

«Certo», rispose il malato, «è giusto così».

«E ci avete riflettuto bene?», domandò il consigliere.

Il vecchio annuì. «Sì, sì», disse, «io ho penato tanto, ma il ragazzo non deve fare altrettanta fatica».

Il figlio, che fino a quel momento era rimasto seduto in un angolo, si inserì nel discorso. «Bisogna aggiungere che poi va anche portato via», disse schiarendosi la voce un paio di volte, «il vecchio ha da finire bene la sua vita».

Il consigliere guardò dall'alto con i suoi occhi grigi il contadino tarchiato. «È vostro figlio, Wiesmann?», domandò indicando il giovane che si divertiva accanto al letto. «Fatelo uscire se volete dire qualcosa di più!».

L'uomo tacque, ma i suoi occhi, assumendo un'espressione quasi minacciosa, incontrarono quelli del consigliere.

Il vecchio passò la mano indurita sulla coperta e disse calmo: «Non durerà così a lungo, Jakob. Ma...», aggiunse rivolto al consigliere, «ma poi secondo l'uso del villaggio dovrà farmi portare alla tomba, anche questo costa».

La giovane signora si dileguò in silenzio com'era venuta dalla porta rimasta aperta dove aveva assistito a quella scena.

Fuori vide Rudolf al di là del giardino che parlava con il garzone del mugnaio, ma si voltò dall'altra parte e percorse un viottolo che sotto il mulino scendeva al torrente. Con lo sguardo vagava in lontananza come in trance; non vedeva il crepuscolo che calava sui monti e neppure come poco a poco, mentre continuava a camminare su e giù, la luna si alzava dietro di loro ed effondeva la sua luce sulla valle silenziosa. Davanti a lei stava una via infinita, desolata e alla fine la morte. Era come se fino a quel momento avesse vissuto nella sfera dei sogni e ora li trasformasse in una realtà inconsolabile in cui non sapeva orientarsi.

Ormai si era fatto tardi quando la richiamò alla fattoria la voce del marito che l'attende sulla porta. Assieme a lui imboccò in silenzio la via del ritorno, senza avvertire il suo intenso sguardo di partecipazione. «Ti hanno spaventata, Veronika!», le disse e accarezzandola sulla guancia aggiunse: «queste persone hanno un modo diverso di considerare le cose; sono duri con i loro parenti, così come ancora di più lo sono con se stessi».

Lei guardò per un attimo il volto tranquillo del marito; poi abbassò lo sguardo per terra e in atteggiamento umile continuò a camminare al suo fianco.

Anche Rudolf seguiva in silenzio accanto al vecchio scrivano. Teneva gli occhi fissi su quella mano femminile, illuminata dalla luna, che poco prima senza volere aveva tenuto nella sua e che ora sperava di stringere ancora una volta per la buona notte, anche se solo per un istante. Ma le cose andarono diversamente, perché quando arrivarono nelle vicinanze della città, vide le sue piccole mani scivolare, una dopo l'altra, in un paio di guanti scuri che, come lui ben sapeva, Veronika era solita portarsi solo per avere una toilette completa.

Era arrivata finalmente a casa e prima che nel suo malumore se ne rendesse conto, sentì il fugace contatto delle dita coperte sulle sue. Mentre augurava con voce chiara la buona notte Veronika aveva aperto la porta e precedendo il marito era scomparsa nell'oscurità dell'atrio.

2 LA DOMENICA DELLE PALME

Era arrivata la mattina della domenica delle Palme. Le strade cittadine brulicavano di gente proveniente dalle campagne vicine. Qua e là davanti alla porta di casa se ne stavano al sole i ragazzi delle famiglie protestanti e guardavano il portone aperto della chiesa cattolica. Era il giorno della grande processione di Pasqua. E cominciarono a suonare le campane mentre il corteo si profilò sotto la volta della porta d'ingresso e come un fiume invase la strada. Davanti gli orfani con le piccole croci nere nelle mani, dopo di loro le suore di carità con le cuffie bianche, poi le varie scuole cittadine e alla fine la fila interminabile di cittadini, gente venuta da fuori, uomini e donne, vecchi e bambini; tutti intonando canti, recitando preghiere, vestiti degli abiti migliori, uomini e bambini a capo scoperto e con il berretto in mano. Da una parte, a intervalli stabiliti, si ergevano immagini sacre colossali che venivano portate a spalla: Cristo sul monte degli ulivi, Cristo schernito dai servi e nel mezzo, sovrastando tutto il resto, un crocifisso gigantesco e da ultimo il santo sepolcro.

Le signore di città erano solite non prendere parte a questa solenne festa pubblica.

Veronika era seduta, mezza vestita, nella camera da letto a un tavolinetto da toilette. Aveva davanti a sé uno di quei piccoli Vangeli con taglio dorato che la chiesa cattolica concede ai suoi fedeli. Sembrava che nel leggere si fosse dimenticata di quel che stava facendo; aveva ancora sciolti i lunghi capelli neri che le scendevano sulla camicia da notte bianca e teneva pigramente il pettine di tartaruga nella mano appoggiata in grembo.

Quando cominciò a sentire il frastuono del corteo che si avvicinava, alzò la testa per ascoltare. Si sentivano sempre più distintamente il pesante rumore dei passi, i canti e il mormorio uniforme delle preghiere. «Santa Maria piena di grazia!», risuonava dalla finestra e dal corteo dietro ritornavano attenuate le parole: «Prega per noi poveri peccatori ora e nell'ora della morte!».

Veronika si unì alla preghiera recitando a bassa voce quelle parole familiari. Aveva spinto indietro la sedia e con le braccia abbandonate stava immobile nel fondo della stanza con lo sguardo fisso alla finestra. Andava e veniva sempre altra gente, risuonavano sempre nuove voci, le immagini passavano una dopo l'altra. Si avvicinava il *castrum doloris*, al suono delle trombe, con la gente che faceva ressa, seguito dai chierici e dai preti con indosso i paramenti solenni. I nastri svolazzavano, il velo nero del baldacchino del trono ondeggiava nell'aria; sotto, in un tripudio di fiori giaceva l'immagine del crocifisso. Il suono inesorabile evocava il Giorno del Giudizio.

Veronika continuava a stare immobile; le tremavano le ginocchia e sotto le sottili sopracciglia nere gli occhi sembravano non dare segni di vita sul volto pallido.

Quando la processione fu passata, stramazza a terra vicino alla sedia dove era stata seduta fino a poco prima e coprendosi la faccia con le mani gridò le parole del Vangelo di Luca: «Padre, ho peccato contro il cielo e dinanzi a te. Non sono più degno di essere considerato tuo figlio!».

3 AL CONFSSIONALE

Il consigliere di giustizia faceva parte di quella comunità sempre più numerosa che nell'avvento del cristianesimo non vedeva tanto un miracolo quanto un risultato naturale dell'evoluzione spirituale dell'umanità. Per questo non andava in chiesa; alla moglie permetteva tuttavia di conservare le consuetudini dell'infanzia e della casa paterna, in attesa forse dell'acquisizione di una graduale autonomia.

Da quando si erano sposati due anni prima Veronika si era confessata e comunicata solo nel periodo pasquale ora appena cominciato. Il marito sapeva che nei giorni precedenti la festività andava in giro per la casa, silenziosa e indifferente a tutto. Per questo non aveva dato peso al fatto che le ore da lei dedicate con tanto zelo al disegno erano cessate dopo la passeggiata di quella sera. Ma il tempo passava, il sole di maggio illuminava già caldo la stanza e Veronika continuava a rinviare di andare a confessarsi. Alla fine non poté sfuggirgli che di giorno in giorno le sue guance si facevano sempre più pallide e che sotto gli occhi erano visibili ombre leggere, conseguenza di notti insonni.

Così una mattina, entrando senza farsi notare nella camera da letto, la trovò alla finestra sprofondata nei suoi pensieri.

«Vroni», le disse cingendola con il braccio. «Non è il caso che rialzi la testolina?».

Lei trasalì come se fosse stata colta in fallo nei suoi pensieri incustoditi. Ma cercò di dominarsi. «Va pure, Franz!», disse afferrandogli la mano e accompagnandolo con dolcezza verso la porta.

Quando poi fu rimasta sola, si vestì e subito dopo uscì di casa con il libro delle preghiere in mano.

Poco dopo entrò nella Lambertuskirche. Intanto era mattina inoltrata. Le fronde dei tigli gettavano già la loro ombra davanti ai finestroni di quel luogo imponente; soltanto nel coro si rifrangeva un raggio di sole attraverso le vetrate colorate sulle ante del reliquiario. Qua e là nella navata della chiesa erano sedute o inginocchiate alcune persone con il libro delle preghiere davanti e si preparavano alla confessione imminente. Non si sentiva nient'altro che il bisbiglio nei confessionali, ogni tanto si udivano respiri profondi, il fruscio di un vestito o un passo leggero sulle piastrelle del pavimento. Ben presto anche Veronika si inginocchiò in uno dei confessionali, non lontano dall'immagine della Vergine Maria che abbassava lo sguardo su di lei sorridendo compassionevole. L'abito nero che indossava quel giorno faceva ancor più risaltare il pallore del suo volto diafano. Il prete, di mezz'età e di corporatura robusta, teneva appoggiata la testa sulla grata che lo separava dalla penitente.

Veronika cominciò a recitare a bassa voce le parole introduttive della formula di rito: «Io povero peccatore!» e in tono incerto continuò: «mi confesso davanti a Dio e a Voi in sua vece!». Parlava sempre più lentamente e le parole si facevano via via più incomprensibili. Alla fine ammutolì.

Il prete i cui occhi scuri infondevano calma la guardava con un'espressione di stanchezza, perché stava confessando da ore. «Convertitevi al Signore!», disse mite. «Il peccato uccide, ma la penitenza fa rivivere».

La donna cercò di raccogliere i pensieri. E di nuovo con il suo orecchio interiore, come le capitava spesso da allora, sentiva il fragore del mulino; e stava di nuovo davanti

a lui nella penombra segreta, con le mani strette nelle sue, gli occhi socchiusi nell'impeto del sentimento incontenibile, relegato nella vergogna, senza osare di scappare e ancor meno di restare. Le sue labbra si muovevano, ma non usciva alcun suono, si sforzava vanamente.

Il prete tacque per un po', poi alzando la testa dalla folta capigliatura nera disse: «Coraggio, figliola!». «Pensa alle parole del Signore: 'Prendete lo Spirito Santo; a coloro ai quali rimettete i peccati, a quelli devono essere rimessi!'».

Lei alzò lo sguardo. Davanti agli occhi aveva il volto arrossato e il collo taurino del prete nei suoi paramenti. Cominciò ancora una volta a parlare; ma fu sopraffatta da qualcosa che le si opponeva senza poterlo contrastare, da una ritrosia come di fronte a un'azione impura, peggiore di quanto pensava di confessare quand'era venuta. Si spaventò. Quel che le si rivoltava dentro non era una tentazione del peccato mortale da cui voleva liberarsi? Nel suo conflitto silenzioso piegò la testa sul libro di preghiere che le stava davanti.

Intanto dalla faccia del prete non traspariva più la stanchezza. Riprese a parlare, serio e insistente facendo ricorso a tutti gli strumenti della persuasione. Il suono della voce giungeva al suo orecchio sommesso ma sonoro. In qualsiasi altro momento si sarebbe umiliata come in estasi; ma questa volta il sentimento ridestatosi era più forte di ogni forza del discorso e delle abitudini della sua giovinezza. Armeggiava con la mano al velo sollevato sul cappello. «Perdoni, Reverendo!», balbettò. Poi, mentre scuoteva il capo in silenzio, abbassò il velo e senza avere ricevuto la benedizione con il segno della croce, si alzò e a passi rapidi s'incamminò lungo il passaggio fra le sedie che urtava con i vestiti fruscianti. Li raccolse. Era come se ogni cosa volesse afferrarla e trattenerla.

Fuori si fermò sotto l'alto portale e respirò profondamente. Non riusciva a capire; aveva respinto la mano salvatrice dalla quale era stato guidata fin dalla giovinezza, ora non sapeva quale avrebbe potuto afferrare. In quel momento mentre era ancora indecisa nella piazza assolata, udì vicino a sé una voce di bambino che le tendeva la manina scura per venderle un grande mazzo di primule. Era scoppiata la primavera, fuori nel mondo! Come se non l'avesse saputo; le arrivò al cuore come un messaggio.

Si chinò sul bambino e comprò i fiori. Poi con il mazzo in mano si diresse verso la strada in basso che portava alla porta della città. La luce del sole illuminava il selciato; dalla finestra aperta di una casa arrivava il canto sonoro di un canarino. Procedendo lentamente raggiunse le ultime case. Da qui un sentiero laterale conduceva a un'altura che in quella direzione delimitava l'area cittadina. Veronika respirava più liberamente; gli occhi si posavano sul verde dei campi seminati che si stendevano lungo il viottolo; ogni tanto l'aria si animava recando il profumo dolce delle primule che fiorivano ai piedi della collina. Andando avanti, dove sul limitare dei campi cominciava il bosco di conifere, il sentiero si faceva più ripido e richiedeva un certo sforzo fisico sebbene Veronika fosse abituata a salire in montagna. Ogni tanto si fermava e dalla zona in ombra degli abeti guardava nella valle avvolta nel sole che si stendeva sotto di lei.

Quando ebbe raggiunta la sommità, si sedette sul terreno in mezzo al timo selvatico che aveva rivestito tutta la montagna; respirava l'aria aromatica e vagava con lo sguardo dalla parte opposta verso la catena montuosa azzurrina immersa nella nebbia sottile al-

l'orizzonte. Dietro, il vento primaverile muoveva a piccoli intervalli le cime degli abeti e di quando in quando dal profondo del bosco risuonava il canto di un merlo e, sopra di lei, il grido di un uccello rapace che volteggiava invisibile nell'immensità dell'etere.

Veronika si tolse il cappello e sorresse la testa con la mano.

In solitudine e nel silenzio trascorse del tempo. Niente le si faceva incontro se non l'aria pura che le sfiorava la fronte e la voce delle creature che da lontano le colpiva l'orecchio. Ogni tanto un rossore le balenava sulle guance e lei sgranava i suoi occhi luminosi.

Ora dalla città risalivano i rintocchi delle campane. Alzò il capo e si mise in ascolto. I suoni erano striduli e rapidi. «*Requiescat!*», disse con un filo di voce, perché aveva riconosciuto la piccola campana del campanile della Lambertuskirche che annunciava alla comunità che sotto uno dei suoi tetti era entrato l'angelo cupo del Signore.

Il cimitero si trovava ai piedi della montagna. Vide la croce di pietra sulla tomba di suo padre che l'anno prima era spirato fra le sue braccia mentre il prete recitava le preghiere. E andando avanti, là dove l'acqua scintillava c'era quell'angolo di terra deserto, che da bambina aveva calpestato tante volte con curiosità mista a paura, dove secondo le leggi della chiesa accanto a chi si era tolto la vita erano sepolti anche quelli che non erano arrivati a ricevere l'Eucarestia. Ora quel luogo toccava a lei, perché il tempo della confessione pasquale era scaduto.

Una smorfia dolorosa le comparve intorno alla bocca, ma poi sparì. Si alzò. Aveva maturato una ferma decisione.

Si soffermò ancora per un po' a osservare la città in basso e come in cerca di qualcosa perlustrò con lo sguardo i tetti illuminati dal sole. Poi si voltò e, com'era venuta, attraversò il bosco di abeti per scendere la montagna. Si ritrovò ben presto in basso, fra il verde dei campi seminati. Sembrava volersi affrettare e andava diritto a passi veloci.

Ritornò così a casa. Dalla serva seppe che il marito era nella sua stanza. Quando aprì la porta e lo vide seduto tranquillamente allo scrittoio, si fermò esitante sulla soglia. «Franz!», lo chiamò a bassa voce.

Lui posò la penna. «Sei tu, Vroni?», disse voltandosi verso di lei. «Rientri così tardi! Era così lungo l'elenco?».

«Non scherzare!», rispose lei in tono di preghiera, mentre gli si avvicinava e gli afferrava la mano. «Non mi sono confessata».

Alzò gli occhi verso di lei, meravigliato. Veronika si inginocchiò davanti a lui e gli premette la bocca sulla mano. «Franz», disse, «Ti ho fatto male!».

«A me Veronika?», chiese prendendole dolcemente le guance fra le mani.

Lei annuì e alzò lo sguardo su di lui con l'espressione della più profonda afflizione.

«E ora sei venuta per confessarti a tuo marito?».

«No, Franz», rispose, «non voglio confessarmi, ma confidarmi con te, solo con te; e tu aiutami e se puoi, perdonami!».

Lui la guardò serio per un po', poi l'alzò con le braccia e se la portò al petto. «Allora parla, Veronika!».

Lei non si mosse, ma cominciò a parlare e mentre gli occhi di lui pendevano dalle sue labbra, sentiva che le braccia del marito la stringevano sempre più forte.

PAROLE CHIAVE

Theodor Storm, *Veronika*, letteratura tedesca.

NOTIZIE DEL TRADUTTORE

Fabrizio Cambi, germanista e traduttore, ha insegnato all'Università di Trento. È stato direttore del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dal 1997 al 2002 e preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dal 2002 al 2007. Dal 2011 al 2013 è stato presidente dell'Istituto Italiano di Studi Germanici. È redattore dell'«Osservatorio critico della germanistica» e membro di vari comitati scientifici editoriali. Si occupa in particolare di letteratura tedesca dell'età romantica e di letteratura contemporanea dei paesi di lingua tedesca. Ha pubblicato studi su Novalis, Jean Paul, H. Heine, R. Musil, Th. Mann, I. Bachmann e sulla letteratura della RDT. Ha curato per i Meridiani Mondadori la prima edizione commentata di *Giuseppe e i suoi fratelli* di Th. Mann (2000) e cocurato per la Österreichische Gesellschaft für Germanistik il volume *Topographie und Raum in der deutschen Sprache und Literatur* (2013). Ha tradotto opere di H. Heine, C. Hein, H. Hesse, R. Musil, A. Schnitzler, Th. Mann, U. Johnson, I. Schulze, Herta Müller. Nel 2015 gli è stata conferita la Winkelmann-Medaille dalla città di Stendal nel Sachsen-Anhalt.

fabcambi@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

THEODOR STORM, *Veronika*, trad. di Fabrizio Cambi, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 367–377.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

INDICE DEI NOMI

Nell'indice sono registrate unicamente le occorrenze dei nomi presenti nelle citazioni bibliografiche e nella bibliografia finale degli articoli.

A

Abril, Juan Carlos 267, 278
Adelung, Johann Christoph 180, 181, 188
Adéma, Marcel 199, 208
Adorno, Theodor W. 84, 86, 90, 96, 97, 103
Agosti, Stefano 16, 17
Ajzenberg, Michail 153, 169
Akbari, Suzanne C. 332, 334
Albert, Mechtild 232, 278, 283
Al'čuk, Anna 161, 169
Alighieri, Dante 38, 39
Alonso, Dámaso 254, 278
Alt, Christina 44, 63
Alvar, Manuel 281
Álvarez Valadés, Josefa 262, 281
Álvarez, Josefa 261, 278
Alzieu, Pierre 256, 278
Amelang, James S. 348, 361
Ammanniti, Massimo 361
Anceschi, Luciano 71, 86
Andreose, Alvisè 287, 330
Andrews, Jean 17
Angenot, Marc 194, 208
Apollinaire, Guillaume 192, 202–204, 208
Apollinaire, Guillaume 193, 208
Apollinaire, Guillaume 197, 199, 208
Aragon, Louis 97, 103

Arbouin, Gabriel 204, 208
Ariemma, Angelo 341, 344
Ariès, Philippe 352, 361
Arnaldi, Girolamo 335
Asor Rosa, Alberto 331
Assmann, Jan 354, 361
Atencia, María Victoria 246, 255, 278
Atwan, Robert 61–63
Augieri, Carlo Alberto 357, 361
Aullón de Haro, Pedro 278
Austin, John 358, 361
Austin, Lloyd James 210
Avril, François 334

B

Babbi, Anna Maria 335
Bachmann, Dieter 71, 86
Bachtin, Michail 70, 86, 123, 131
Backès, Jean-Louis 136, 149
Bacon, Francis 52, 63
Badel, Pierre-Yves 290, 294, 330
Baena, Enrique 18
Bagni, Paolo 3, 17
Bagno, Vsevolod 132
Bagué Quílez, Luis 240, 263, 276, 278
Baldacci, Luigi 71, 86
Baldelli Boni, Giovanni Battista 302, 330
Baldeshwiler, Eileen 53, 63
Baldi, Nora 338, 344

- Barbieri, Alvaro 287–290, 294, 299,
300, 330, 334
- Barco, Pablo del 281
- Barillari, Sonia Maura 331
- Barja Lopez, Ana 290, 330
- Barral, Carlos 238, 278
- Barthes, Roland 22, 29, 34, 39, 73–75,
86, 142, 149
- Baudelaire, Charles 13, 14, 17, 36, 39
- Beltrami, Pietro G. 290, 333
- Belyj, Andrej 118–131
- Benedetti, Carla 22, 26, 35, 36, 39
- Benedetto, Luigi Foscolo 334
- Benjamin, Walter 90–99, 101–103
- Benítez, Jesús 280
- Berardinelli, Alfonso 71, 86
- Bergman, Pär 201, 208
- Bernard, Susan 7, 10, 11, 14, 17
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria 300, 330,
334
- Bianchi, Marina 248, 278
- Blaine, Julien 206, 208
- Blasco, Javier 8, 17, 18
- Blasco, Javier 8, 17, 18
- Bloch, Ernst 90, 103, 104
- Bluemel, Kristine 136, 149
- Boggione, Walter 245, 255, 256, 278
- Bohn, Willard 202, 205, 208
- Bologna, Sergio 64
- Bomhoff, Katrin 174, 185, 188
- Boschetti, Anna 195, 197, 208
- Bougon, Patrice 215, 216, 225
- Bourdieu, Pierre 347, 359, 361
- Bousquet-Labouérie, Christine 306, 331
- Bradshaw, David 65
- Brésil, Marc 199, 208
- Breton, André 33, 39, 95, 104
- Brion, Fabienne 39
- Brockmeier, Jens 354, 361
- Brosnan, Leila 49, 63
- Bru, Sascha 209
- Bruner, Jerome 356, 359–361
- Brunet, François 175, 188
- Bulatov, Dmitrij 171
- Burgin, Victor 96, 104
- Burgio, Eugenio 288, 289, 291, 331
- Burgos, Jean 197, 208
- Burkhart, Dagmar 128, 131
- Butrym, Alexander J. 63, 71, 86
- C**
- Caizergues, Pierre 196, 208
- Caizergues, Pierre 197, 208
- Calasso, Roberto 104
- Calvo Revilla, Ana 270, 277, 278
- Camilletti, Fabio 38, 39
- Camon, Ferdinando 347–353, 355, 356,
361
- Campailla, Sergio 341, 344
- Cantarutti, Giulia 170
- Capusso, Maria Grazia 290, 333
- Caramitti, Mario 153, 169
- Caramés, José Luis 279
- Cardona, Giorgio Raimondo 290, 331
- Cardwell, Richard 18
- Casalegno, Andrea 64
- Casalegno, Giovanni 245, 255, 256, 278
- Cataluccio, Francesco M. 341, 344
- Cattabiani, Alfredo 330, 331
- Ceccherelli, Andrea 170
- Čechov, Anton Pavlovič 128, 131
- Cerina, Giovanna 335
- Charles, Michel 76, 86
- Chevalley, Abel 136, 149
- Chmel'nickaja, Tamara Jur'evna 117, 121,
122, 125, 127, 131
- Chol, Isabelle 197, 208
- Cifre Wibrow, Patricia 278
- Cigni, Fabrizio 300, 331
- Cigni, Fabrizio 290, 333
- Cinquegrani, Alessandro 339, 344
- Cohen, Margaret 96, 104
- Cohn, Dorrit 48, 63
- Colasanti, Arnaldo 344
- Collins, Jim 85, 86
- Combe, Dominique 192, 209
- Compagnon, Antoine 81, 86

Concilio, Carmen 57, 63
 Concina, Chiara 288, 331
 Consolino, Franca Ela 330
 Conte, Silvia 287, 331
 Cordonnier, Rémy 294, 330, 332
 Correa Ramón, Amelina 254, 279
 Cortiana, Rino 200, 201, 209
 Cristante, Lucio 86
 Cruse, Mark 307, 329, 331
 Cuevas García, Cristóbal 18
 Curtius, Ernst Robert 100, 104

D

d'Amelia, Antonella 132
 d'Oettingen, Hélène 200, 210
 Dambre, Marc 112, 114
 Dario, Maria 193, 206, 209
 Darwin, Charles 45, 63, 69, 86
 Darío, Rubén 247, 279
 de Gonzague Frick, Louis 199, 208
 De Martino, Ernesto 348, 350, 351, 353,
 354, 356, 357, 360, 361
 Debicki, Andrew P. 249, 279
 Debidour, Victor-Henry 330, 331
 Debon, Claude 204, 208, 209
 Décaudin, Michel 193, 195, 197, 199,
 208–210
 Dëgot', Ekaterina 155, 169, 171
 Delbreil, Daniel 192, 196, 209
 Deleuze, Gilles 37–39
 Deresiewicz, William 81, 82, 86
 Derrida, Jacques 70, 86, 214, 225
 Dešart, Ol'ga 120, 131
 Destro, Alberto 69, 86
 Di Pietrantonio, Giacinto 155, 169
 Dick, Jennifer K. 229, 279
 Dillon Wanke, Matilde 341, 344
 Dioletta Siclari, Angela 131
 Dobat, Klaus-Dieter 174, 188
 Dobrenko, Evgenij 156, 161–163,
 169–171
 Doležel, Lubomir 359, 362
 Domenichelli, Mario 335
 Donald, James 140, 149

Dostoevskij, Fedor Michajlovič 129, 131
 Douglas, Emory 220, 225
 Dumas, Alexandre 113, 114
 Durand, Pascal 192, 194, 195, 209
 Dutschke, Consuelo W. 307, 332
 Díaz Arroyo, María Luisa 247, 279
 Díaz-Plaja, Guillermo 2, 5, 6, 17

E

Eco, Umberto 359, 362
 Eiland, Howard 91, 104
 Eliade, Mircea 356, 362
 Elias, Norbert 352, 362
 Eliot, Thomas Stearns 59, 63
 Epštejn, Michail 157, 160, 171
 Ernst, Anja 210
 Escribano Hernández, Asunción 229,
 279
 Estruch, Joan 246, 279
 Eusebi, Mario 288, 291, 331, 332

F

Fabbri, Francesca 300, 332
 Fabre, Daniel 349, 356, 362
 Fahy, Thomas 137, 149
 Faucon, Jean-Claude 289, 294, 295, 297,
 317, 332
 Faulstich, Werner 177, 188
 Férat, Serge 200, 210
 Fernández Porta, Eloy 227, 279
 Ferradans, Carmela 230, 239, 253, 279
 Ferrarino, Pietro 68, 86
 Flor, Fernando R. de la 241, 279, 281
 Fontalva Platero, Javier 235, 246, 279
 Forrest, Jennifer 3, 17
 Fortini, Franco 355, 362
 Fortunati, Vita 57, 63
 Foucault, Michel 35, 39
 Fowler, Alastair 83, 87
 Friedberg, Anne 149
 Frigerio, Francesca 137, 149
 Frisé, Adolf 64
 Fromm, Gloria 149
 Fusini, Nadia 51, 54, 58, 63, 65

G

Gadrat, Christine 287, 332
 Gadrat-Ouerfelli, Christine 287, 289,
 332
 Galieva, Žanna 156, 169, 170
 Garcia Arranz, José Julio 294, 332
 García Espada, Antonio 289, 332
 García Casado, Pablo 275, 279
 García Martín, José Luis 235, 279
 García Rey, Marcos 275, 279
 Garfías, Francisco 17, 18
 Gargano, Antonio 17
 Gasparov, Michail 131
 Gathercole, Patricia M. 329, 332
 Gaunt, Simon 287, 332
 Genet, Jean 213–215, 217–221, 223–225
 Genette, Gérard 76, 83, 87
 Gentili, Dario 90, 104
 George, Stefan 91, 104
 Geyer, Paul 210
 Ghiazza, Silvana 338, 344
 Giglioli, Daniele 37, 39
 Gil, María 279
 Gilloch, Graeme 96, 104
 Gilson, Julius P. 307, 335
 Ginzburg, Carlo 54, 64
 Giovannetti, Paolo 11, 14, 17
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič 129, 131
 Gojard, Jacqueline 195, 209
 Gómez Brihuega, Juan José 231, 280
 Gómez Trueba, Teresa 8, 13, 17, 18
 González de Ávila, Manuel 278
 González Iglesias, Juan Antonio 259,
 268, 269, 272–274, 278, 280
 González, Santiago 279
 Gorni, Guglielmo 39
 Gosselin-Noat, Monique 112, 114
 Gourmont, Remy de 195, 209
 Gousset, Marie-Thérèse 334
 Grasso, Ida 10, 17
 Grignani, Maria Antonietta 339, 344
 Guéret-Laferté, Michèle 290, 332
 Guillén, Claudio 2, 17

Gullón, Ricardo 3, 9, 16, 17
 Gurisatti, Giovanni 93, 104
 Gómez Trueba, Teresa 17, 18
 Góngora, Luis de 254, 280

H

Hallwachs, Maurice 354, 362
 Hambrook, Glyn 11, 17
 Hänsgen, Sabina 162, 164, 169, 171
 Harcourt, Bernard E. 39
 Harf-Lancner, Laurence 311, 312, 329,
 332
 Heacock-Renaud, Jennifer 257, 280
 Head, Dominick 47, 64
 Heck, Christian 294, 330, 332
 Hegel, Georg W.F. 70, 87
 Herrero, Juan 280
 Hintikka, Jaakko 359, 362
 Hirt, Günter 162, 165, 169, 170
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
 176, 182–184, 186–188
 Horacio 267, 280
 Hubert, Etienne-Alain 192, 209
 Huete, Jaime de 253, 280
 Huysmans, Joris-Karl 237, 280
 Hyde, Lawrence 139, 149

I

Iannucci, Amilcare A. 332, 334
 Islam, Syed Manzarul 289, 332
 Ivanov, Vjačeslav Ivanovič 120, 131
 Ivanov, Dimitrij 120, 131

J

Jachontova, Alena 157, 158, 171
 Jaffe, Catherine 3, 17
 Jameson, Fredric 84, 87
 Jammes, Robert 278, 280
 Janeczek, Gerald 119, 132, 159, 170
 Janés, Clara 278
 Jauralde, Pablo 252, 280
 Jauss, Hans Robert 69, 87
 Jennings, Michael W. 91, 104
 Jiménez, Juan Ramón 8, 12, 13, 18

Jiménez, Juan Ramón 8, 10, 12, 13, 17, 18
 Jiménez, Juan Ramón 7, 8, 10, 12, 17, 18
 Jiménez, Juan Ramón 3, 5, 7–9, 12, 17,
 18, 236, 280
 Jurado Morales, José 248, 278, 280

K

Kalifa, Dominique 192, 209, 210
 Kao, Wan-Chuan 289, 332
 Karoli, Christa 179, 188
 Kautschischwili, Nina 118, 132
 Kayser, Gerhard R. 179, 188
 Kinoshita, Sharon 289, 332
 Klaus, Carl H. 51, 64
 Korzilius, Jean-Loup 333
 Kosta-Théfaine, Jean-François 306, 333
 Kraidy, Marwam K. 69, 87
 Kraus, Karl 101, 104
 Kremer, Detlef 175, 188
 Kripke, Saul 359, 362
 Kriveller, Klaudija 127, 132
 Kron, Wolfgang 175, 176, 188
 Kukulin, Il'ja 158, 170

L

Labbé, Alain 334
 Lacroix, Daniel W. 334
 Langford, Raphael 173, 188
 Langlet, Irène 71, 87
 Lanz, Juan José 231, 280
 Larner, John 289, 333
 Lascault, Gilbert 295, 333
 Lavagetto, Mario 78–80, 87, 340, 344
 Lavrov, Aleksandr Vasil'evič 118, 119,
 124, 125, 130, 132
 Lavrov, Aleksandr Vasilevič 131
 Le Cornec, Joëlle 203, 209
 Le Goff, Jacques 299, 333
 Le Vagueresse, Emmanuel 268, 280
 Lebedev, Vladimir 170
 Léger, Nathalie 22, 39
 Lejeune, Philippe 81, 87
 Lelièvre, Stéphane 175, 188
 Lemberskij, Pavel 154, 162, 170

Lessing, Gotthold E. 69, 87
 Levi, Carlo 338, 344
 Levy, Brian J. 289, 333
 Lichačev, Dmitrij 132
 Lindsay, W. M. 255, 281
 Lipoveckij, Mark 158, 169–171
 Lista, Giovanni 198, 209
 Lloyd, Rosemary 175, 189
 Lo Gatto, Ettore 130–132
 Lolli, Franco 37, 39
 Loomis, Roger Sherman 329, 333
 López Suárez, Mercedes 228, 280
 López Varela, Asunción 231, 280
 Lugones, Leopoldo 236, 280
 Luján Arienza, Ángel Luis 248, 249,
 258, 259, 280, 281
 Lukács, György 50, 53, 64, 84, 87
 Luque, Aurora 262, 263, 266, 267, 281
 Luque, Aurora 262
 Lux, Simonetta 158, 170
 Ly, Nadine 268, 280, 281
 Lyon-Caen, Judith 198, 209

M

Machado, Antonio 267, 281
 Machado, Manuel 236, 281
 Maddox, Donald 332
 Makriss, Mary 240, 252, 281
 Malcovati, Fausto 128, 131
 Mallarmé, Stéphane 139, 149, 195, 210
 Malmstad, Džon 131, 132
 Manganelli, Giorgio 76, 77, 87
 Marangoni, Claudio 86
 Marcovecchio, Aldo 344
 Marcus, Laura 104
 Marinoni, Bianca Cetti 64
 Marmori, Giancarlo 246, 281
 Martialis, Marcus Valerius 255, 281
 Martin, Jean Pierre 38, 39
 Marty, Éric 86, 149
 Martynov, Vladimir 161, 170
 Martínez Sarrión, Antonio 277, 281
 Marzatico, Franco 335
 Mascherpa, Giuseppe 291, 331

Massenzio, Marcello 361
 Matsubara, Hideichi 333
 May, Charles 63
 Mazzoni, Guido 2, 18
 McNellie, Andrew 65
 Meazzi, Barbara 199, 200, 210
 Mele, Vincenzo 90, 104
 Melli, Grazia 335
 Ménard, Philippe 289–291, 307, 312,
 322, 333, 334
 Meneghelli, Donata 80, 87
 Meneghetti, Maria Luisa 312, 333
 Mengaldo, Pier Vincenzo 71, 87, 341,
 344
 Mercadé, Francesc 279
 Meyer, Holt 165, 170
 Mezzalana, Francesco 330, 334
 Mix, York Gothart 189
 Monastyrskij, Andrej 159, 170
 Mondor, Henri 210
 Monfrin, Jacques 288, 334
 Montaigne, Michel de 46, 64
 Montero Cartelle, Enrique 255, 281
 Montesano, Giuseppe 13, 18, 27, 33, 39
 Morales Barba, Rafael 267, 281
 Morán Rodríguez, Carmen 261, 263,
 267, 281
 Morini, Luigina 294, 334
 Morita, Ikuko 196, 210
 Moureau, François 290, 333
 Muelas Herráiz, Martín 231, 280
 Murat, Michel 208
 Murphy, Steve 188
 Muschitiello, Nicola 39
 Musil, Robert 60, 61, 64
 Mussi, Sergio 337, 344
 Müller, Jürgen E. 173, 181, 189

N

Nasedkina, Elena 132
 Nead, Lynda 104
 Nicolson, Nigel 64
 Niero, Alessandro 154, 160, 163, 165,
 170, 171

Nisticò, Renato 356, 357, 362
 Novalis 178, 189
 Núñez Cáceres, Javier 254, 281
 Núñez, Aníbal 241, 243, 244, 281, 282

O

Obaldia, Claire de 62, 64
 Obermajer, Brigitte 171
 Odesskij, Michail 118, 132
 Olschki, Leonardo 299, 334
 Oniga, Renato 331
 Orlickij, Jurij Borisovič 119, 132, 163,
 164, 170
 Ortel, Philippe 173, 189
 Oster-Stierle, Patricia 197, 210
 Osuna, Inmaculada 254, 282
 Ottieri, Ottiero 21–28, 30, 31, 33–37, 40
 Ozerkov, Dmitrij 155, 156, 170

P

Palusci, Oriana 63
 Paquette, Jean-Marcel 71, 87
 Pardellas Velay, Rosamna 241, 282
 Pardo, José Luis 227, 279
 Parščikov, Aleksej 161, 170
 Pasero, Nicolò 331
 Pasolini, Pier Paolo 30, 40, 349, 362
 Pastore Stocchi, Manlio 335
 Pastoureau, Michel 294, 334
 Pelliott, Paul 296, 334
 Pérez Bustamante Mourier, Ana Sofía
 248, 254, 282
 Pérez Priego, Ángel Miguel 14, 18
 Persin, Margaret H. 240, 248, 249, 257,
 282
 Petrovskij, Aleksej 124, 131
 Philippe, Régnier 209, 210
 Pichois, Claude 17
 Pioletti, Antonio 335
 Piretto, Gian Piero 128, 131
 Pitcher, John 63
 Pivovarov, Viktor 161, 162, 170
 Platone, Rossana 131
 Poe, Edgar Allan 59, 64

Polo, Marco 287, 289, 291–293, 296, 312, 334
 Ponce Cárdenas, Jesús 240, 254, 282
 Portela, Antonio 277, 282
 Praena Segura, Antonio 275, 282
 Prang, Helmut 188
 Predmore, Michael 8, 9, 14, 18
 Prieto, Eric 139, 140, 147, 148, 150
 Prigov, Dmitrij 154, 155, 157–164, 170, 171
 Profeti, Maria Grazia 276, 282
 Provencio, Pedro 277, 282
 Pseudo-Longino 51, 54, 64
 Pujals, Esteban 281
 Purnelle, Gérald 192, 209
 Purpura, Lia 46, 64

Q

Quarantotti Gambini, Pier Antonio 337, 344

R

Raboni, Giovanni 18
 Radford, Jean 136, 150
 Reinhardt, Éric 108–114
 Rétat, Pierre 193, 210
 Reyes Cano, Rogelio 14, 18
 Richardson, Dorothy 138, 141, 144, 145, 148, 150
 Richter, Mario 203, 210
 Ricœur, Paul 146, 150, 354, 357–359, 362
 Riffaterre, Michael 15, 18
 Rippl, Gabriele 232, 282
 Rizzi, Daniela 129, 132
 Robbins, Jill 248, 282
 Roberts, Stephen G. H. 17
 Romera Castillo, José 248, 282
 Roncaglia, Aurelio 28, 40
 Ronchi, Gabriella 334
 Rondolino, Gianni 25, 40
 Rose, Shirley 146, 150
 Rosenblum, Robert 197, 210
 Ross, David J. A. 307, 334
 Rossetti, Ana 237, 249, 250, 256, 282

Rossi, Luca Carlo 39
 Rubinštejn, Lev 160, 171
 Ryklin, Michail 159, 171

S

Saba, Linuccia 344
 Saba, Umberto 337–344
 Sacco Messineo, Michela 71, 87
 Samoyault, Tiphaine 75, 87
 Sánchez García, Remedios 254, 278
 Sanguineti, Federico 38, 40
 Sasaki, Shigemi 289, 334
 Saulnier, Verdun-Louis 64
 Scalzo, Domenico 96, 104
 Schaeffer, Jean-Marie 71, 87
 Schiano, Gennaro 17
 Schiavoni, Giulio 103
 Schmidt, Olaf 174, 186, 189
 Schmidt, Ricarda 174, 179, 180, 184, 185, 189
 Scholem, Gershom 103
 Schwab, Heinrich W. 177, 189
 Schweppenhausen, Hermann 103
 Scott, Bonnie Kime 137, 141, 150
 Segre, Cesare 71, 87, 288, 334
 Senabre, Ricardo 14, 18
 Sengle, Friedrich 177, 189
 Ševelev, Igor' 157–159, 171
 Severi, Carlo 354, 362
 Silard, Lena 119, 122, 124, 128, 132
 Simón, Alejandro 268, 282
 Singer, Margot 64
 Sipione, Marialuigia 335
 Siti, Walter 51, 64
 Soffici, Ardengo 200, 210
 Sontag, Susan 95, 104
 Spetia, Lucilla 330
 Spitzer, Leo 228, 283
 Spivak, Monika 118, 127, 131, 132
 Sportelli, Annamaria 17, 69, 86
 Stara, Arrigo 59, 64, 341, 344
 Starobinski, Jean 71, 87
 Stedman, Edmund C. 64
 Stepanov, Aleksandr 170

Stern, Daniel N. 361
 Strawson, Galen 56, 64
 Strickland, Debra Higgs 290, 311, 329,
 334
 Sturm-Maddox, Sara 332
 Suter, Patrick 192, 195, 207, 210
 Suzuki, Satoru 333
 Szondi, Peter 92, 100, 104

T

Talens, Jenaro 230, 283
 Tambiah, Stanley 358, 362
 Tardiola, Giuseppe 299, 334
 Tavola, Michele 155, 171
 Ternois, Daniel 187, 189
 Tesnière, Marie-Hélène 294, 330, 335
 Tétu, Jean-François 193, 194, 210
 Thérenty, Marie-Ève 192–194, 207, 209,
 210
 Thibaudet, Albert 203, 210
 Thomson, George 144, 147, 150
 Tiedemann, Rodolf 103
 Todorov, Tzvetan 10, 18
 Tomás, Facundo 239, 283
 Tomasi, Dario 25, 40
 Toporov, Vladimir Nikolaevič 129, 132
 Tori, Luca 335
 Tous, Pere Joan 232, 283
 Trautmann, Joanne 64
 Trueba, Teresa Gómez 8, 17
 Tucci, Ugo 300, 335

U

Utrera Torremocha, María Victoria 1,
 6, 9, 18

V

Vaillant, Alain 195, 210
 Vaillant, Alain 192, 209, 210
 Valencia, Roberto 279
 Vatteroni, Sergio 290, 331, 333

Vázquez Montalbán, Manuel 231, 233,
 236, 238, 239, 277, 283
 Villena, Luis Antonio De 256, 277, 283
 Villey, Pierre 64
 Virtanen, Ricardo 261, 283
 Vives, Vicente 281
 Vuong, Hoa Hoi 136, 150

W

Walker, Nicole 64
 Walser, Robert 112, 114
 Warner, George F. 307, 335
 Warren, Minton 69, 87
 Watts, Carol 137, 139, 144, 145, 147, 150
 White, Edmund 223, 225
 White, John David 137, 150
 Whybrow, Nicolas 100, 104
 Wilde, Oscar 242, 283
 Winnicot, Donald W. 34, 40
 Witte, Georg 164, 171
 Wittkower, Rudolf 300, 301, 317, 322,
 335
 Wizisla, Erdmut 93, 104
 Wolf, Werner 142, 150, 173, 189
 Wonders, Sascha 162, 165, 169, 170
 Woodberry, George E. 64
 Woolf, Leonard 47, 64
 Woolf, Virginia 44, 45, 49–52, 54–60,
 62, 64, 65

Y

Yule, Henry 317, 335

Z

Zaganelli, Gioia 290, 294, 295, 335
 Zambon, Francesco 294, 330, 335
 Zanzotto, Andrea 22, 40
 Zinato, Emanuele 71, 87
 Zoppi, Sergio 199, 210
 Zuleta, Ignacio M. 279

CREDITI

La realizzazione di una rivista comporta molto lavoro, il più delle volte prestato gratuitamente. «Ticontre», pur non avendo i fondi necessari per retribuire i collaboratori, vorrebbe perlomeno segnalare il contributo di ciascuno.

Di seguito l'elenco dei compiti e degli incarichi non altrimenti attribuiti.

I responsabili della sezione *Saggi* sono Silvia Cocco, Matteo Fadini, Alice Loda, Federico Saviotti e Carlo Tirinanzi De Medici della sezione *Teoria e pratica della traduzione* Giorgia Falceri, Elsa M. Paredes Bertagnolli, Stefano Pradel e Antonio Prete, della sezione *Reprints* Camilla Russo e Alessandra E. Visinoni.

La correzione delle bozze e il controllo bibliografico sono stati svolti da Andrea Binelli, Matteo Fadini, Giorgia Falceri, Paolo Gervasi, Carla Gubert, Francesca Lorandini, Daniela Mariani, Stefano Pradel, Federico Saviotti, Pietro Taravacci.

Il progetto grafico è opera di Matteo Fadini,¹ l'impaginazione è curata da Giorgia Falceri e Matteo Fadini, la copertina è una rielaborazione da un'idea di Matteo Maroni e Luigi Stanga.

La responsabile della comunicazione è Claudia Crocco, il sito internet della rivista è gestito da Carlo Tirinanzi De Medici e Matteo Fadini.

Tutto il resto è stato lavoro collettivo della Redazione.

¹ Per i fondamentali consigli e aiuti, si ringraziano i frequentatori del forum [GJIT](#), in particolare Claudio Beccari, Francesco Endrici, Roberto Giacomelli, Enrico Gregorio e Ivan Valbusa.

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[Informativa sul copyright](#)

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.